

Azərbaycan Respublikası
Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi

XX ƏSR AZƏRBAYCAN MUSİQİ ELMİNİN ABİDƏLƏRİ



Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
100 illiyi münasibətilə



ŞƏRQ - QƏRB
BAKI 2017

Əfrasiyab Bədəlbəyli. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti
Bakı, "Şərq-Qərb", 2017, 472 səh.

ISBN 978-9952-517-94-1

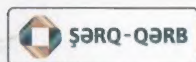
Redaksiya heyəti: **Fərhad Bədəlbəyli** (sədr), **Rafael Hüseynov** (elmi redaktor), **Nərminə Quliyeva, Gülnaz Abdullazadə, Arif Məlikov, Ülviyə İmanova, Şəhla Həsənova, Gülzar Mahmudova, Leyla Məmmədova**

İdeya müəllifi və məsul redaktor: **Tariyel Məmmədov**

Rəyçilər: **Aida Tağızadə, Tofiq Bakıxanov**

Kitab Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının "Azərbaycan ənənəvi musiqisi və müasir texnologiyalar" kafedrasında çapa hazırlanmışdır

Azərbaycan musiqi elminin qiymətli abidələri sırasına daxil olan bu kitab janrı və yazılış tərzi etibarı ilə daha əvvəllərdə bənzəri olmamış ciddi tədqiqat əsəridir. Azərbaycanın musiqişünaslıq leksikoqrafiyasına aid birinci kitab olmaqla yanaşı bu əsər yalnız musiqi terminologiyasına dáir məlumatları əhatə etmir. Ensiklopedik bilik sahibi olan müəllif Azərbaycan folkloru, etnoqrafiyası və mədəniyyət tarixinin müxtəlif sahələri barədə az bəlli olan səhifələri işıqlandırır. Azərbaycan musiqişünaslığı və muğam ifaçılığının bir sıra görkəmli simaları haqqında kitabda müəllifin ilk məxəzlərin araşdırılmasına, eləcə də öz şəxsi müşahidələri və yaddaşlarına əsaslanan əhəmiyyətli mülahizələri yer almışdır. Kitabın müəllifi, görkəmli Azərbaycan bəstəkarı və dirijoru, musiqişünas və şərqşünas Əfrasiyab Bədəlbəylinin birinci dəfə 1969-cu ildə nəşr edilmiş "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" musiqi maarifçiliyi istiqamətində yarım əsrə yaxın bir müddətdə mühüm faydalar verməklə bərabər Azərbaycan muğamşünaslığının ilk mənbələr əsasında öyrənilişinə də müsbət təsirini göstərmişdir. Əsər musiqişünaslar, musiqiçi və musiqişünas ixtisası verən universitetlərin tələbələri, orta ixtisas musiqi məktəblərinin, eləcə də orta ümumtəhsil məktəblərinin şagirdləri, həmçinin geniş oxucu kütləsi üçün nəzərdə tutulmuşdur.





www.eastwest.az
www.fb.com/eastwest.az
info@eastwest.az
www.musicacademy.edu.az



Əfrasiyab Bədəlbəyli
(1907–1976)

ƏFRASİYAB BƏDƏLBƏYLİ UNİVERSİTETİNİN KÖHNƏLMƏYƏN DƏRSLİYİ

O, yalnız musiqimizin deyil, bütövlükdə Azərbaycan mədəniyyəti və mənəviyyatının, ziyalılığımızın nadir və sevimli hadisələrindən idi.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin çoxşaxəli yaradıcılığı və parlaq şəxsiyyəti onu iyirminci əsr Azərbaycan gerçəkliyinin ən dəyərli simalarından birinə çevirmişdi.

Xalqının və ölkəsinin yüksəlişləri üçün belə zəngin irs doğuran və fədakar fəaliyyətlər göstərən bu qəbil insanların ən dəqiq təyini "maarifçi" deyimidir.

Gerçəkdən də Əfrasiyab Bədəlbəyli millətimizin Həsən bəy Zərdabi, Mirzə Fətəli Axundzadə, Firidun bəy Köçərli, Cəlil Məmmədquluzadə, Üzeyir Hacıbəyli, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev... kimi fədailəri zümrəsindən idi ki, yurddaşlarını daha üstün, daha səviyyəli, daha zövqlü, daha bilikli etmək üçün ömür sürdü, görkəmli babaların şərəfli yolunu uğurla davam etdirdi, özü də bir yola çevrilən nur daşıyıcılarından oldu.

Bu maarifçilik sıra dağlarının Azərbaycan mənəviyyatı üçün nə qədər həlledici olması indi, yaşanmış tarixin ucalığından daha aydın görünür.

Əfrasiyab Bədəlbəyli istedadlı dirijor, "Nizami", "Söyüdlər ağlamaz" kimi köhnəlməz operalar doğurmuş, ilk milli baletimizi – "Qız qalası"nı yaratmış ilhamlı bəstəkar, bəsirətli musiqi nəzəriyyəçisi və tədqiqatçı, şərqşünas alim, şair və tərcüməçi, mədəniyyət təşkilatçısı və təbliğçisi, mahir natiq idi.

O, iyirminci əsrin 60-70-ci illərində həm yaşına, həm gördüyü işlərin sanbalı və miqyaslarına görə Azərbaycan mədəniyyətinin patriarxlarından, çağdaş əfsanələrindən birinə çevrilmişdi.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin bütün parlaqlığı ilə Azərbaycan gerçəkliyində yüksəldiyi 1950-70-ci illərdə mədəni mühitimizdə zirvə şəxsiyyətlər çox idi. Bəstəçilikdə Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev, Arif Məlikov və digərləri kimi qüdrətli sənətkarlar, dirijorluqda Niyazi kimi nəhəng vardı. Bilgin musiqişünaslarımız, məşhur şərqşünaslarımız da az deyildi. Azərbaycan dilinin bütün əzəmətini, şirinliyini, dərinliyini çəkici nitqində ifadə etməkdə çox qabil olan Mehdi Məmmədov kimi mütəfəkkir ziyalılar da vardı.

Əfrasiyabı bütün başqa ulduzlar arasında seçdirən, müstəsnalaşdıran bu idi ki, o, ayrı-ayrı seçkin müasirlərində olan bu nadir keyfiyyətlərin hamısını öz tək varlığında qovuşdurmuşdu.

Az rast gəlinən bu təhər universallıqda ona tay-bərabər ola biləcək ikinci müasiri yox idi.

Musiqişünaslığımızda, muğamşünaslığımızda isə Əfrasiyab Bədəlbəyli ayrıca bir mərhələdir.

Ona qədər də, onun vaxtında da muğamla, xalq musiqimizlə əlaqədar araşdırmalar aparan, monoqrafiyalar, dissertasiyalar, məqalələr yazan alimlər var idi. Lakin o dövrdə xalq musiqimizin nəzəri problemləri ilə məşğul olanların əksəri rusdilli idi, aldıqları təhsillə, zövqləri, öz mikromühitlərilə daha artıq Qərb və rus musiqi mədəniyyətinə bağlı idilər.

Əfrasiyabsa çoxdilli olmaqdan savayı, şərqşünas idi, ərəbcəyə, farscaya səriştə ilə bələd idi, Azərbaycan dilinin ustası idi və milli ruh onun mahiyyətində, cövhərində idi.

Ona görə də Əfrasiyab Bədəlbəylinin musiqişünaslarımız arasında ilk dəfə olaraq bilavasitə Şərq dillərindəki mənbələrə əsaslanaraq muğamlarımızla bağlı apardığı tədqiqatlar bir örnək, qəlib səciyyəsi daşıyırdı və müəyyən mənada həm də çağırış idi, "doğru yol budur, siz də bu xətlə gedin" dəvəti idi.

Əfrasiyab Bədəlbəyli elmi və tarixi çəkisi yetərincə ağır kitablar, məqalələr qələmə alırdı, amma Azərbaycana çatdırmaq istədikləri və özü ilə daşıdığı potensial elə qüvvətli və əngin idi ki, kitablar, məqalələr hüduduna sığan deyildi.

O, irili-xırdalı musiqi əsərləri bəstələyirdi, dirijorluğu artistizmlə, incə duyumla, dəqiqlik və həssas yanaşmalarla seçilirdi.

O, konsert salonlarında, teatrlarda, müxtəlif auditoriyalarda çıxışlar edirdi, heyran əks-sədalar oyadan işlər yerinə yetirirdi, amma bu çərçivəyə də yerləşmirdi.

Sanki ona ayrılmış ömür möhləti içərisində Əfrasiyab Bədəlbəyli xalqa çatdıra biləcəklərinin hamısını ifadə etməyə tələsirdi və bu müqəddəs xidməti icra etməkçün bütün mümkün vasitələrdən yararlanmağa can atırdı.

Azərbaycan Radiosu və Televiziyasında onun apardığı "Mədəniyyət universiteti" verilişlər silsiləsi sözün elə birbaşa mənasında universitet idi.

Həmin unudulmaz efir dəqiqələri və saatlarında Əfrasiyab Bədəlbəyli sanki Azərbaycan boyda iri bir sinif otağında millətinə ömrü boyu mənimsədiyi bilik və təcrübənin cövhərini qayğıkeş bir müəllim cazibəsi ilə çatdırırdı. 1960-cı illərdə mavi ekranlar vasitəsilə Əfrasiyab Bədəlbəylinin cazibədar çıxışlarının hipnozuna düşənlər hələ də həmin ovsunun xoş təsirindən ayılmayıblar.

O dərslər yaddan çıxan deyil!

Azərbaycanın bəxti gətirmişdi ki, on doqquz-iyirminci yüzillərdə hər biri millətin bütöv tarixinə işıq tutacaq belə qüdrətli şəxsiyyətlərimiz az deyildi və onların əsas güclərindən biri bu idi ki, əl-ələ idilər, birgəydilər, dəstəydilər, parçalanmaz zümrəydilər və bu birlik onlara ali məqsədlərini həyata keçirməkdə əlavə qüvvət verirdi, onların əməklərinin həm siqlətini, həm təsir dairəsini, həm faydasını artırırdı.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin də silahdaşları, məsləkdaşları, dostları (bu yerdə Türkiyə türklərinin işlətdiyi "arxadaşları" kəlməsi ehtiva etdiyi məna çalarları ilə çox yerinə düşür) yetərincəydi.

Onların fəxrli cərgəsində isə Cəfər Cabbarlının yeri ayrıcadır.

Əfrasiyab Bədəlbəyliyə yönəltdiyimiz bütün qiymətverici deyişlərin hamısını bu müstəsna şəxsiyyətə də şamil etmək olar.

O da sadəcə olaraq bir yazıçı, dramaturq, şair, tərcüməçi deyildi. Rejissor idi, aktyor idi, Azərbaycan kinosunun qurucularından idi, alim idi.

Mərhələ sayılmalı Ziyalı idi.

Bu dahiləri, elə bil ki, Tale və Tanrı millətin inkişafında olan boşluqları doldurmaq üçün səfərbər etmişdi və ona görə də onların hər birini universal xəlq etmişdi.

Ən fərqli sahələrə üz tuturdular və heç bir istiqamətdə həvəskar təəssüratı buraxmırdılar.

Hansı səmtə baş vursalar, orada təkrarsız olurdular, yenilikçiyə çevrilirdilər, yol açırdılar, ab-hava müəyyənləşdirirdilər, məktəb doğururdular.

Əfrasiyab Bədəlbəyliylə Cəfər Cabbarlı həm də sadiq, etibarlı dostlar idilər.

Bu dostluq yalnız sırf insani münasibətlərdən, şəxsi duyğulardan ibarət deyildi, həm də ictimai anlam daşıyan bir ünsiyyət, möhkəm yaradıcılıq əməkdaşlığı və sirdaşlığı idi.

Cəfər Cabbarlının bir çox səhnə əsərlərinə musiqiləri Əfrasiyab Bədəlbəyli yazmışdı və hətta musiqisini özünün yazmadığı xeyli Cabbarlı dramlarının səhnə təcəssümlərində dirijor pultu arxasında dayanmışdı, tamaşanın yönəldicilərindən olmuşdu, dostunun əsərlərinə həyat verilməsi gedişatına qatılmışdı.

(Cəfər Cabbarlı Əfrasiyabın qardaşı Şəmsi Bədəlbəyli ilə də dost idi və rəhmətlik Şəmsi müəllim möhkəm yaddaşında Cəfər Cabbarlı ilə bağlı bir ömürlük şirin xatirələri hifz etmişdi. O yaddaş saxlanclarının əksəriyyəti Şəmsi Bədəlbəyli ilə söhbətlərimizin hopduğu lent yazılarında əbədiləşib. Bunların bir hissəsi hazırladığım verilişlərdə Azərbaycan Radiosunun səs xəzinəsində qorunsa da, əsas qismi mənim şəxsi arxivimdədir və əlbəttə ki, mədəniyyət tariximizin (həm də elə vətəndaş tariximizin) neçə qaranlıq məqamına aydınlıq gətirəcək o əvəzsiz xa-

tirələri yazıya köçürmək, xalqa çatdırmaq mənim öhdəmə düşən borclardandır və ümid eləyirəm ki, vaxt taparaq bunları da gerçəkləşdirəcəyəm.)

Bu böyük insanlar millət və yurd qarşısında həmişə başıucadırlar, çünki Azərbaycana vicdanla xidmət göstəriblər, silinməz izlər qoyub gediblər və ona görə də müdam ehtiramla, sevgilərlə anılmalıdırlar.

Əfrasiyab ana tərəfdən Qacarlar nəslindən kök alırdı, ana babası Bəhmən Mirzə Qacar idi, ata tərəfdən isə Bədəlbəyli idi və məktəb müdiri, teatr xadimi olan atası Bədəl bəy Üzeyir bəylə doğmaca xalaoğlu idilər.

Musiqimizin, mədəniyyətimizin, mənəvi dəyərlərimizin təmənnasız qoruyucusu olmaq və həmin sərvətlərin inkişafından ötrü fədakar mübarizələr aparmaq bu sülalənin qanında idi.

Əfrasiyab Bədəlbəyli 1907-ci ildə anadan olmuşdu və 1924-cü ildə onun vur-tut 17 yaşı vardı. İndinin gözü ilə baxsaq, yeniyetmə, sütül bir gənc. Ancaq milli operalarımıza (əslində, böyük ölçüdə Üzeyir bəyə qarşı) başladılmış mübarizəyə susqun bir seyrçi kimi qala bilmir, mərd-mərdanə köksünü qabağa verir, muğam operalarımızın əleyhinə bolşevikcəsinə aparılan hərəkata qarşı ən sərt mövqeyini ifadə edən məqalə ilə "Kommunist" qəzetində çıxış edir.

Bu, heç kəsə qətiyyən sadəcə bir məqalə yazmaq, fikir ifadə etmək qədər adi iş kimi gəlməsin. Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulduğu ilk günlərdən Üzeyir Hacıbəyli yeni rejimin "özündən olmayanlar" sırasına aid etdiyi simalar sırasında idi. Azərbaycan Cümhuriyyəti ilə bilavasitə bağlı olmuşdu, ana dilində çıxan "Azərbaycan" qəzetinə redaktorluq etmişdi, ilk milli respublikanın himnini bəstələmişdi, bəy oğlu idi, qardaşı Ceyhun bəy Fransada siyasi mühacirətdə idi, siyasi düşüncəsi, milliyyətçi baxışları dərc edilmiş yüzlərlə yazısından hamıya bəlli idi. Yəni sovet onu hər an həbs edə, güllələyə, gedər-gəlməz sürgünlərə yollaya bilərdi. Bununçün tədarüklər də görülürdü. Üzeyir bəyin aradan götürüləcəyi təqdirdə opera səhnəmizin boş qalmaması üçün yeni və həm də yeni tipli operalara ehtiyac vardı. Reynqold Qliyer "Şahsənəm"i yazmaq üçün 1923-cü ildə Azərbaycana gətiriləndə elə başlıca niyyətlərdən biri bu məsələ ilə bağlı idi. Ona görə də gənc Əfrasiyabın milli operalarımızın süni şəkildə müasirləşdirilməsi əleyhinə məqaləsi artıq həm də onun siyasi mövqeyinin ifadəsi, Üzeyir bəyin yanında dayanması, ona çiyindaş olması haqda açıq bəyanatı idi və təbii ki, cavan müəllif bu çılğın addımının vəd etdiyi təhlükələri də göz altına almamış deyildi. Məhz ala biləcəyi cəzalardan agah ola-ola cəsarətlə sözündə, mövqeyində ardıcıllıq göstərməsi bu səylərin dəyərini qat-qat artırır.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin az qala zərbülməsələ çevrilmiş "Kotletdən yarpaq dolması çıxmaz" deyimi elə milli ruh olmadan Qərb musiqi modellərini zorən Azərbaycan mədəniyyətinə yamaq etmək istəyənlərlə barışmamasının, milli musiqi hissiyyatı damarlarından axmayanların bu xalq üçün sevilə biləcək əsərlər yarada bilməyəcəklərinə inamının təzahürü kimi dilə gətirilmişdi.

(1947-ci ildə "Qız qalası" baleti ilə əlaqədar nəşr edilmiş məlumat kitabçasına ön sözündə Əfrasiyab Bədəlbəyli Azərbaycan musiqisinin Qərb musiqisi ilə bağlantılarının mütənasib şəklini nə sayaq təsəvvür etməsini, Avropa musiqi formalarından istifadə edərək milli əsər yaratmağın Üzeyir bəydən gələn ənənəsinə sədaqəti və riayətini (aydındır ki, həm də özünün bu babətdə sabit mövqeyini) belə nişan verirdi: **"Azərbaycan incəsənətində yeni janr olan balet sənətinin yaradılması arzusu məndə Leninqradda (indi Sankt-Peterburq – R.H.), oraya öz musiqi təhsilimi təkmilləşdirmək üçün göndərildiyim zaman doğmuşdu. Leninqradda mən S.M.Kirov adına Dövlət Opera və Balet Teatrında dirijor assistenti vəzifəsində çalışırdım.**

"Rus baletinin beşiyi" adını haqlı olaraq qazanmış olan bu teatr balet incəsənəti sahəsində əldə etdiyi böyük müvəffəqiyyətləri sayəsində bütün dünyada məşhur və qabaqcıl teatr sayılır.

...Burada balet tamaşasını təşkil edən ayrı-ayrı cəhətləri ətraflı surətdə öyrəndikdən sonra mən birinci Azərbaycan milli baletini yazmaq kimi şərəfli və məsul vəzifəni öhdəmə götürməyə cəsarət etdim.

Azərbaycan teatr sənətində birinci balet əsərinin mövzusunu əski xalq əfsanələrindən götürməyim heç də təsadüfi deyildir. Fikrimcə, xalq arasında məşhur olan "Qız qalası" əfsanəsi birinci Azərbaycan baletinin tamaşaçılara daha aydın çatmasına yardım göstərmiş oldu.

"Qız qalası" baletinin musiqisi məsələsinə gəlincə, qeyd etməliyəm ki, burada mən bir neçə el havasından istifadə etmişəm. Şəxsi yaradıcılığım nəticəsində yazılmış başqa musiqi parçaları da Azərbaycan muğamatı və xalq musiqisi intonasiyaları əsası üzərində qurulmuşdur. Səhnədə gördüyünüz bu yeni və qeyri-təbii "lal" aktyorların hərəkətindəki məna, musiqi üzərində qurulmuşdur" ("Qız qalası". Azərbaycan Teatr Cəmiyyətinin nəşri. Bakı, 1947, səh.7–9).

Qərb musiqi şəkillərindən və simfonizmindən yararlanarkən milli koloriti ön sıraya çıxarmaq, yeni musiqimizdə milli çöhrəni hifz etmək Əfrasiyab Bədəlbəylinin ilk gəncliyindən başladığı mübarizələrindəki ümdə səmtlərdən biri idi.

Muğam, tar uğrunda çarpışmalarda Əfrasiyab Bədəlbəylinin 1920-ci illərdəki fəaliyyətləri isə qəhrəmanlıq sayılmağa layiq fədakar, kişiyana hərəkətlər idi.

1922-1928-ci illərdə Azərbaycanın xalq maarif komissarı işləmiş Mustafa Quliyevin 1929-cu ilin 12 yanvarında incəsənət və musiqi işçilərinin qarşısında çıxışından, həmin məruzənin 1929-cu ildə özünün redaktoru olduğu "İnqilab və mədəniyyət" jurnalında "Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf yolları" sərlövhəsi ilə ayrıca məqalə kimi dərcindən sonra tar əleyhinə amansız təqib və təzyiqlər başlanır, həm musiqiçilər, həm ziyalılar arasında Mustafa Quliyevin hökumətin yuxarı eşelonundan gələn səsinə hay verənlər çox olur.

Süleyman Rüstəmin 1932-ci ildə Bakıda nəşr edilmiş bolşevikanə bağırtılardan ibarət şeirləri toplusunda yer almış (və sonradan şairin əsərlərinin heç bir yeni çapına daxil edilməmiş) "Tar səsə qoyulur" şeirində o mənzərə aydın əksini tapıb.

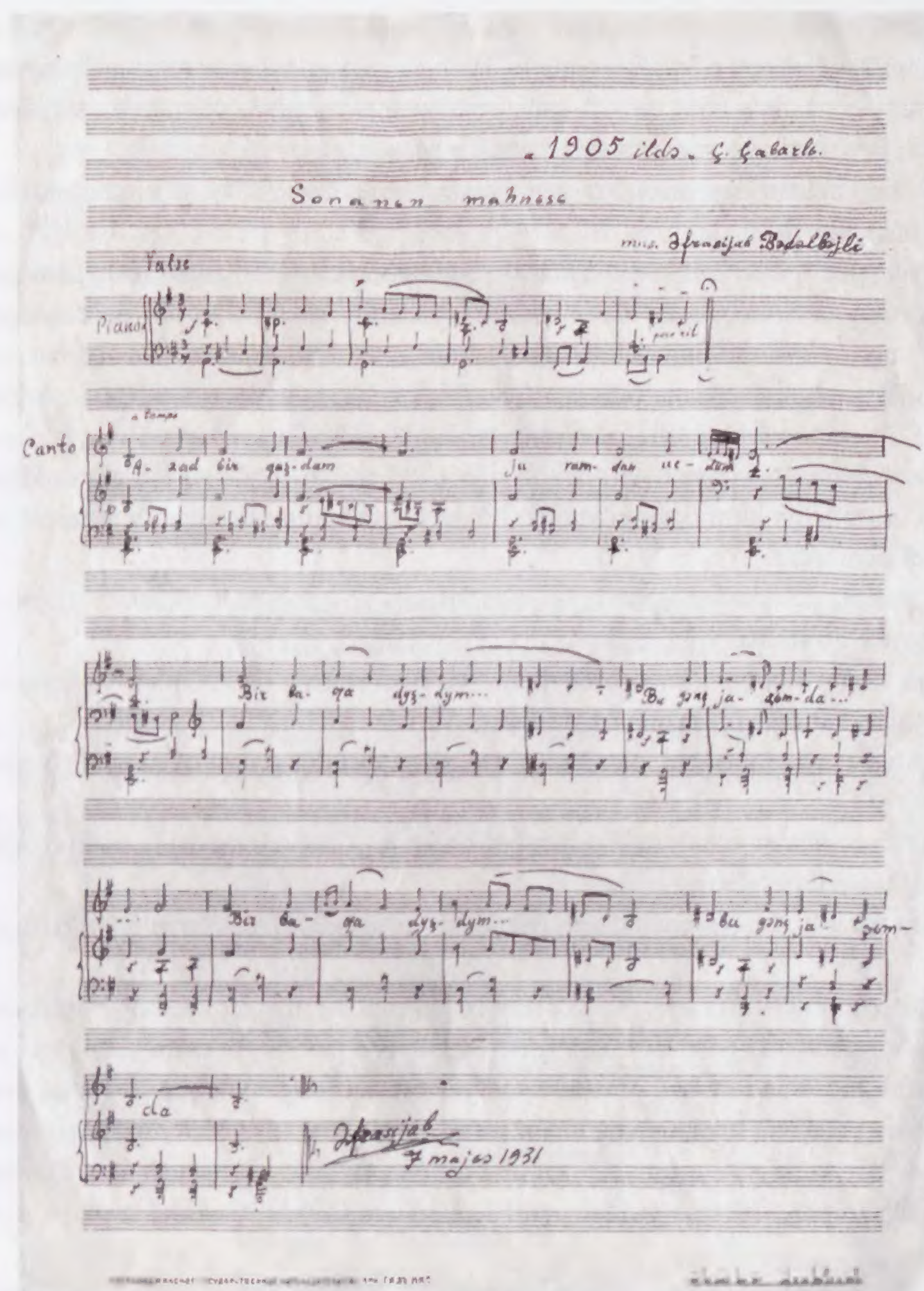
– Mən qoyuram tarı səsə. Kim lehinə? Sayıram:
Bir, iki, üç... Daha yoxmu?
Lehinə budur ancaq!
Əl qaldırsın kim bu tarın əleyhinə. Sayıram:
Bir, iki, üç, on, yüz, bu on min.
Olmayır heç saymaq!
– Yox, mən buna dözə bilməm, mən bu dərddən partlaram,
Mən əməkdar bir alətəm, bir söz, əməkdar taram.
Yoldaş şair! Məni səsə qoymaq neçin?! Bu nədir?!
– Vətəndaş tar, mən nə edim?! Sənin əleyhinədir:
Fabrikalar və zavodlar, bu vışkalar, bu həyat,
Yorulmuşsan, bir az da get, uzan, muzeylərdə yat!
(Süleyman Rüstəm. Ataş! Azərnəşr, 1932, səh. 48-49)

Sonunda müəllifin dəqiqləşdirməsi var ki, bu şeir 1930-cu il aprelin 18-də yazılıb.

Əfrasiyab Bədəlbəyli isə "Kommunist" qəzetinin 1929-cu il 11 yanvar buraxılışında dərc etdirdiyi "Tarın mühakiməsinə dair" məqaləsində bütün qətiyyəti ilə həmin "səs verənlərin" "minlər"inin deyil, barmaqla sayılacaq qədər azlarının yanında idi.

Bütün bunlar sonradan dəyişdirilməsi, pozulub təzədən ürəyin istəyən kimi, indiki vaxta münasib olaraq quraşdırılması mümkünsüz olan, artıq yaşanmış qəmli, keşməkeşli tariximizdir və həmin tarix içərisində Əfrasiyab Bədəlbəylinin boyu şərəflə ucalır!

Əfrasiyab Bədəlbəyli özü də yaxşı tar çalırdı, tarzənlik elə onun sadiq dostu Cəfər Cabbarlının da şakərlərindən idi və Cəfərin tarı indi hər gün gözümün qarşısındadır, hər arzulayan da istədiyi gün onu seyr edə bilər – o tar Nizami Gəncəvi adına Milli Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyinin ekspozisiyasında, Cəfər Cabbarlıya aid guşədə nümayiş etdirilir.



Və bu məqamda, elə söz sözü çəkmişkən, bir umulmaz mübahisənin də nöqtəsini qoymağı lazım bilirəm. Təəssüflər olsun ki, bəzən mətbuat səhifələrində naşı kimsələrin

belə şəxsiyyətlərlə bağlı qəlb incidən yazıları, məntiqsiz fərziyyələri, qeybət və dedi-qodu biçimli mülahizələri işıq üzü görür ki, hər belə hal istər-istəməz narahatlıq doğurur.

Mənim qənaətimə görə, tarixdə qalan şəxsiyyətlər haqqında yalnız xüsusi hazırlığı və yüksək peşəkar səviyyəsi olan mütəxəssislər yazmalı, fikir söyləməlidir.

Dahilərə münsif dayanmaq hər yetənin xörəyi ola bilməz, hər sıradan olan nəfərə yaraşan əməl deyil.

Meydan və qələm kəmsavad əllərə düşəndə kobud səhvlər, islahı çətin olan qəliz qüsurlar ortaya çıxır ki, sonra bir dəlinin quyuya atdığı bircə balaca daşı çıxarmaqçün yüz ağıllının zəhmət sərf etməsi belə dada yetmir.

Bu cür xoşagəlməz hadisələrdən biri də iki dost, iki məsləkdaş, iki böyük sənətkar – Cəfər Cabbarlı və Əfrasiyab Bədəlbəyli ilə əlaqədar törədilmişdir.

İddia edilmişdir ki, ənənəvi olaraq Cəfər Cabbarlının sözlərinə Əfrasiyab Bədəlbəylinin bəstələdiyi kimi qələmə verilən bir sıra mahnıların musiqisinin yazarı da elə Cəfər özü olmuşdur.

Bu əsassız müddəanın isbatı üçün məntiqi zəif və qondarma, inanılası sübutu olmayan şayiəvarı izahlar verilmişdir.

Guya Cəfər Cabbarlı kiməsə deyibmiş ki, filan musiqi özümündür, ya kiməsə o musiqilərdən hansınısa zümzümə edibmiş.

Ortada isə nə canlı şahid, nə əyani sübut, nə qaldırılıb baxılası bircə yazılı qaynaq, sənəd var.

Gətirilən guya ən tutarlı dəlillərdən biri budur ki, Cabbarlı tar çalırmış və o üzdən də musiqi bəstələyə bilərmiş.

Lakin təbii ki, bu cür epizodların belə ciddi məsələdə sübut olaraq gətirilməsi gülüncdür.

Öz aləmlərində sanki artıq mətləbi sübuta çatdırdıqlarını, haqqı yerbəyer etdiklərini qətiləşdirən təcrübəsiz adamlar bu qaba davranışlarıyla hər iki görkəmli şəxsiyyətin ruhuna toxunaraq onları üz-üzə qoymuş, yox yerdən höcət, qarşıdurma və intriqa törətmişlər. Tarixi ədalətin bərpasına nail olduqlarını zənn edən bu şəxslər yöndəmsiz təşəbbüslərində bir az da irəli getmiş, ayrıca disk buraxaraq orada Əfrasiyab Bədəlbəylinin Cəfər Cabbarlının sözlərinə yazdığı melodiyaları elə Cəfərin öz halal musiqisi deyə elan etmişlər.

Əfrasiyab Bədəlbəyli irsi o qədər zəngindir ki, oradan bir neçə mahnını böyürə qoymaqla nə bəstəkarın böyüklüyünə xələl gələr, nə əlvan yaradıcılıq mirasının bütöv mahiyyətinə bundan ciddi zədə dəyər.

Eləcə də Cəfər Cabbarlı şəxsiyyəti və irsi o qədər rəngarəng və məzmunludur ki, həmin irsdən nəyisə qırağa atmaqla, ya nələrisə süni şəkildə o irsə artırmaqla xüsusi bir dəyişikliyə nail olmaq sevdası xam xəyaldır.

Sadəcə, tarixə həmişə insaflı, ədalətli münasibət bəsləmək lazımdır.

Haqqında bəhs edilən tarixçələrsə əlçatmaz uzaqlara mənsub deyil və hər şeyin necə olduğunu əyani nümayiş etdirən inkaredilməz faktlar əlimizdədir.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin Cəfər Cabbarlının sözlərinə 1931-ci ildə yazdığı mahnıların avtoqrafları ortadadır və Nizami Gəncəvi adına Milli Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyində mühafizə olunmaqdadır.

Cəfər Cabbarlının "1905-ci ildə" pyesinə Əfrasiyab Bədəlbəylinin bəstələdiyi "Sonanın mahnısı"nın not yazısı 1931-ci il 7 may tarixində imzalanıb.

2 not vərəqində (AMEA Nizami Gəncəvi adına Milli Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyi, inventar nömrəsi 1810, ölçüsü 37.3 x 27.5) əks olunmuş:

Azad bir quşdum, yuvamdan uçdum,
Bir bağa düşdüm, bu gənc yaşımda, –

misraları ilə başlayan mahnının not yazısı Əfrasiyab Bədəlbəylinin əl xəttidir.

Digər mahnının not yazısı isə muzeyin fondlarında 1811 inventar nömrəsi ilə qorunur (2 vərəq – 3 səhifə yazı, ölçüsü 38x28.3).

Bu, "Almas" pyesindən "Yaxşının mahnısı"dır:

Gərək günəş dağları aşıb sönməyəydi,
Gərək mənim dönmüş taleyim dönməyəydi.
Gərək mənim istədiyimi gidi fələk
Açılmadan qara torpağa gömməyəydi.

Göydəki aya deyim dərdimi,
Qoy yarə yetirsin.
Ürəyim dərdə düşüb,
Yar mənə bir çarə yetirsin.

Bu da Əfrasiyab Bədəlbəylinin əlyazmasıdır və 17 mart 1931-ci ilə aiddir.

Əlyazmanın 1-ci və 4-cü səhifələrində bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəylinin qeydləri var.

1-ci səhifədə rusca yazır: ***"Saveli! Bu nömrə ("Yaxşının mahnısı") uvertüra və pionerlərin xorundan sonra gedir. Solo partiyasını qoy Yeva öyrənsin. Qadın xoruyla iş nə yerdədir? Dünən Cəfər zəng vurmuşdu. Deyir, ola bilsin ki, bu nömrə orkestrin müşayiəti olmadan getsin, yəni – a kapella.***

Zəhmət olmasa, bunu axıracan aydınlaşdır. Hələ ki qızdırma içində yatıram.

Sənin Əfrasiyabın".

4-cü səhifədə mahnının not yazısının lap sonunda da bir qeyd – ismarış var: ***"Saveli, əzizim! Əvvəl Cəfər üçün çal (Yaxşının melodiyasını artıq yetərincə bilən Şəmsi isə oxusun). Yalnız Cəfər üçün, tək onunçün! Əgər Cəfər bəyənsə və "hə" desə, onda Aleksandr Aleksandroviç üçün də çal (güman ki, rejissor A.A.Tuqanovu nəzərdə tutur – R.H.). Qorxuram ki, o, qadın xorunu dəvət etmək istəməsin. Amma hayıf.***

Sənin Əfrasiyabın".

Bu sənədlərdən sonra, düşünürəm ki, əlavə şərhə ehtiyac qalmır.

Fikir verin Əfrasiyab nə yazır: "Əgər Cəfər bəyənsə".

Deməli, Cəfər Cabbarlı hələ o melodiyaları heç eşitməyib. (Guya bunu Cəfərin özünün bəstələməyini qoyaq bir kənara.)

İnanmaq istərdim ki, daha heç kəs Əfrasiyab Bədəlbəyliyə məxsus bu melodiyaların başqa müəllifə aid edilməsini rəva görməyəcək.

Amma hər halda bir əlavəyə ehtiyac var.

Tarix həmişə mürəkkəbdir və dünəni araşdırarkən yanlışlıqlara yol vermək, haradasa büdrəmək mümkündür.

Ancaq pisi odur ki, hərdən tarix bilərəkdən başqalaşdırılır və saxtalaşdırılır, ona əl gəzdirilir və hadisələr, şəxsiyyətlər olduğu kimi deyil, umulan, görülmək istəyən şəkildə təqdim və təhrif edilir.

Tarixin Yazısına isə redaktə yoxdur. Çünki zamanın dünənində qalan Tarixin Redaktoru Göydədir!

Gec-tezi var, haçansa həqiqət iki daşın arasından olsa da zühur edir.

Tarixi məqsədli şəkildə təhrif etməksə artıq sadəcə xəta deyil, günahdır.

Arzumdur və sidq ürəkdən dua edirəm ki, heç kəs heç vaxt bu günaha batmağın (illah da ki, məsələlər millətin tarixi və mənəviyyatı ilə bağlı olanda) xəcalətinə düçar olmasın.

Əfrasiyab Bədəlbəyli və Cəfər Cabbarlı sadəcə dost yox, qardaş olublar!

Məslək Qardaşları!

Vətənə və millətə xidmət yolunda Amal Qardaşları!

Yaşayıblar, ülvi və son dərəcə gərəkli işlərini görüblər, solmaz incilər yaradıblar, yaddaşlarda daim var olmaq və əzizlənmək haqqını qazanıblar!

Minnətdar olmalı olduğumuz bu qəbil zirvələri həmişə məhəbbətlə, nəvazişlə xatırlayaq və ehtiyatsız, yetərincə düşünülməmiş rəftarımızla heç vaxt onların nigaran ruhlarını incitməyək!

Bu ayrıntılara varmağımda məqsəd bir tərəfdən həm yeri gəlmişkən Ustad Əfrasiyab Bədəlbəyli ilə bağlı narahatlıq oyadan yersiz mübahisəyə danılmaz dəlillər vasitəsilə birdəfəlik son qoymaqdırsa, digər tərəfdən maestronun şah əsəri olan "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" haqqında söz açmaq, onun bir para məziyyətlərindən bəhs etmək, eləcə də vaxtilə bu əsərə qarşı da təşkil edilmiş bədxah həmlələri xatırlatmaqdır.

1970-ci illərin başlanğıcında ədəbi-mədəni mühitimizdə heyran əks-səda doğurmuş həmin kitab dərhal Əfrasiyabın böyük zəka və qələm zəfərinə tab gətirməyən gözügötürməzlərin qısqanc hücumlarına da məruz qalmışdı. Niyyət bu gözəl əsərin təntənəsini söndürmək, müəllifin haqlı olaraq elmi ictimaiyyət və xalq tərəfindən layiq görüldüyü təqdirlərə nə şəkildəsə kölgə salmaq idi.

O paxıl sancmaların layihəsini cızmış xəbislər də, "Lüğət"in üstünə qısqırdılmış ələbaxan mənəviyyat cılızları da, o cür möhtəşəm bir əsər doğurmuş böyük musiqiçi və alim Əfrasiyab Bədəlbəyli də ömürlərini yaşayaraq artıq çoxdan keçmişdə qalıblar. Kitabsa vaxtı adlayaraq XXI yüzilə çatıb, sabaha doğru irəliləməkdədir, yazıldığı vaxtdan yarım əsrdən də artıq bir zaman keçirkən yenə diridir və

təzədən qiymətli bir mənbə kimi nəşr edilirsə, əslində, bu, bütün suallara ən tutarlı, ən dürüst cavabdır.

Fəqət olub-bitənlərin dəftərini biryolluq qapadaraq "keçmiş olsun" deyib üstünü vurmamaq yaramaz. Ən diqqətəlayiq əməlləri də haçansa atdığı çirkablar və qarayaxa söz-söhbətlərlə sinsiməyə, nəzərdən salmağa cəhd etmiş çürük şəxsləri hətta ölüb gediblərsə belə daldıqları qəflət yuxusunda rahat buraxmaq rəva deyil. Çünki onların cinsindən olan nacinslər tükənən deyil, yenə var, gələcəkdə də olacaq. Bütün bunlar yazılmalı, faş edilməlidir ki, ən azı görk olsun, ibrətə çevrilsin.

O qəbil məqalələrdən ikisi "Azərbaycan" jurnalında "Bir lüğət haqqında iki rəy" ümumi başlığı ilə dərc edilmişdi. Həmin resenziyaların qurmalığına, sifarişliliyinə ən üzdə olan sübut budur ki, o sayınacan heç vaxt ədəbi dərgi sayılan "Azərbaycan"da bir kitabla, xüsusən musiqiyə dair əsərlə bağlı eyni sərt tənqidi ruhlu iki rəyin çap olunduğunu görən olmamışdı.

Hər iki rəy kitabın qarşıya qoyulan məqsədi yerinə yetirə bilmədiyini vurğulayır, bu əsəri istehza ilə dırnaqarası lüğət kimi aşağılayırdılar.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası Xor dirijorluğu kafedrasının dosenti, eşidərkən hansı muğamın hansı şöbəsinin ifa edildiyini bilməyəcək qədər bu sahədə xam və nabələd olan Nicat Məlikov Əfrasiyab Bədəlbəyli kimi muğam bilicisinə yekəxana ədayla muğamların şöbə və guşələrinin ardıcıllığını başa salmağa girişir və əsərə artıq tək öz tərəfindən deyil, bütün müəllim və tələbələr adından sırf mənfi qiymət qoyurdu: **"Biz – müəllimlər və tələbələr "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" adlı kitabın çıxdığını eşidəndə sevindik. Çünki bir çox musiqi terminlərinin izahında müəyyən çətinliklərlə hər gün, hər saat üzləşirik. Dedik, görkəmli bəstəkar və musiqişünasımız Ə.Bədəlbəylinin yaratdığı izahlı musiqi lüğəti bizim işimizə kömək edəcək, bizi bir sıra çətinliklərdən xilas edəcək. Lakin lüğətlə tanış olub gördük ki, ümidlərimiz əbəs imiş"** ("Azərbaycan" jurnalı, 1972, №2, səh. 204).

Kitabın yalnız qüsurlu deyil, hətta ciddi zərər daşıyıcısı olduğunu oxuculara aşılamağa çalışan "tənqidçi" sovet təbliğat demaqogiyasına xas olan qırmızılıqla bu əsəri gənclərin təhsilinə, musiqi kadrlarının fəaliyyətinə, zəhmətkeşlərin zövq tərbiyəsinə xələl gətirə bilməkdə ittiham edirdi: **"Musiqi kadrlarının təhsilinə və fəaliyyətinə, zəhmətkeşlərin estetik tərbiyəsinə kömək etmək məqsədi ilə nəşr olunmuş "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti", əslində, bir çox yanlış izahları ilə oxucuları çətin vəziyyətə salır"** ("Azərbaycan" jurnalı, səh. 205).

Ayrı-ayrı əməkdaşlarının əli ilə "Musiqi lüğəti"nə qarşı qərəz və qeyzlə quyuların qazıldığı ovaxtkı konservatoriya indi Musiqi Akademiyasıdır, tarixin adil məntiqi ilə bu Üzeyir ənənəli təhsil məbədimizə indi bir başqa Bədəlbəyli – Əfrasiyabın doğma qardaşı Şəmsinin oğlu, görkəmli sənətkar Fərhad Bədəlbəyli rəhbərlik edir və "Lüğət" də məhz Musiqi Akademiyası tərəfindən bu bilik ocağının 100 illiyi münasibətilə nəşr edilir.

Arxivdə bir jurnalın səhifələrinə sığınıb qalmış o üzüqara məqalənin müəllifi Nicat Məlikovu indi tanıyan, xatırlayan varmı?

Hər halda yazdım ki, xatırlayasınız, belələrini də unutmayasınız!

Bu isə "Azərbaycan" jurnalında "Musiqi lüğəti"nə qarşı təşkil edilmiş həmlənin digər iştirakçısı Firuz Haşımovun verdiyi qiymət: **"İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" çox mühüm mədəni hadisə, dəyərli vəsait ola bilərdi. Təəssüf ki, müəllif lazımi səy göstərməmiş və buna nail ola bilməmişdir"** ("Azərbaycan" jurnalı, səh. 204).

Bəlkə, o vaxt, 1970-ci illərin əvvəllərində Azərbaycan ziyalılığının sonsuz maraq və rəğbətlə qarşıladığı "Musiqi lüğəti"nin əleyhinə özü pərdə dalında gizlənmiş mənəviyyatı da şikəst, qılaflı məmurun rəzil fitvası ilə pırtlayıb mətbuat səhifələrinə çıxan qara-qura sözlərin əvəzinə sanballı imzalarla, əsərin məziyyətlərini açan, yazarına qol-qanad verən, onu ilhamlandıran daha bir neçə xoş məramlı məqalə işıq üzü görsəydi, Ustad bir az da həvəslənərdi, araşdırmalarının çevrəsini bir az da genişləndirərdi, "Lüğət"in daha da təkmilləşdirilmiş növbəti nəşrini ortaya qoyar, ya bu qəbildən daha bir əks-sədalı əsər doğurardı?!

Əfrasiyab Bədəlbəylinin atası müəllim olmuşdu və müəllimlik onunçün də yalnız müqəddəs bir peşə deyil, həm də daxilində nəbz kimi vuran hissiyyat idi.

Bütün başqa çoxyönlü çalışmalarında olduğu kimi, Əfrasiyab Bədəlbəylinin bu "Lüğət"i yaratmaq təşəbbüsündə də vacib öyrədicilik missiyasını yerinə yetirməyə içəridən gələn tələbat təkanverici amil kimi qavranılmalıdır.

Gününə görə bu "Lüğət" bir dərslik kimi idi və həm ümumi musiqi dünyagörüşünün artmasına, həm də xalq musiqimizlə, muğamımızla bağlı biliklərin dərinləşməsindən ötrü lazımlı qaynaq idi.

Xatirimə gəlir ki, 1970-ci ildə içərisi sırf yeni musiqi ədəbiyyatı və not əsərləri ilə dolu bir maşın Bakıdan Gəncəyə doğru bircə-bircə yol üstündəki musiqi məktəblərində dayanır, kitabların satışını təşkil edirdi və mən də o zaman Kürdə-

mir musiqi məktəbində oxuyurdum, bir neçə başqa yeni kitabla yanaşı Əfrasiyab Bədəlbəylinin də "Lüğət"ini almışdım.

Hətta o vaxt danışırdılar ki, Əfrasiyab Bədəlbəyli rica edibmiş ki, "Musiqi lüğəti" mütləq bütün musiqi məktəblərinə çatdırılsın, çünki məhz onlar bu kitabdan daha çox faydalanmaq imkanında olmalıdırlar.

Mənim həyatımda həmin kitab mühüm rol oynadı, gələcəkdə həm şərqşünaslıq ixtisasını seçməyimə, həm də musiqi tarixi ilə mütəmadi məşğul olmağıma bünövrə yaratdı.

Yəni bu kitab Əfrasiyab Bədəlbəyli maarifçiliyinin, öyrədiciliyinin və dərslərinin onun musiqisi, ekran və efir mühazirələri, açıq auditoriyalardakı çıxışlarının məntiqi davamı idi.

Əslində, Əfrasiyab Bədəlbəylinin "Lüğət"dən xeyli qabaq – 1953-cü ildə Bakıda "Uşaqgəncnəşr"in buraxdığı "Musiqi haqqında söhbət" kitabı da müqəddimədə müəllifin təvazö ilə **"Bu kitab nə dərslikdir və nə də öz-özünə öyrənənlər üçün tədris vəsaitidir. O, yalnız musiqi əsərlərinə dair ümumi məlumat verir"** (Əfrasiyab Bədəlbəyli. Musiqi haqqında söhbət. Bakı, Uşaqgəncnəşr, 1953, səh. 6) yazmasına rəğmən onun zatındakı müəllimlik cövhərinin diktəsi ilə əmələ gəlmiş öyrədici, dərslik mahiyyətli əsər idi.

İlk dəfə 1970-ci ilin 31 yanvarında kitabın nəşri haqda ətraflı redaksiya məqaləsi dərc edən və belə qiymətli kitabın tirajının azlığına (1969-cu ildə bu kitab "Elm" nəşriyyatı tərəfindən 4.600 tirajla buraxılmışdı. XX əsrin ilk onillərinin Azərbaycanındakı kitab tirajları ilə müqayisədə zahirən normal görünsə də, o vaxtın meyarları ilə yanaşanda, əlbəttə ki, azdır) təəssüflənən "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti (bax: qəzetin 31 yanvar sayı, səh.10) həmin il aprelin 4-də ilk müsbət resenziyaya, filosof Babək Qurbanovla sənətşünas Əhməd İsazadənin "Monoqrafik musiqi lüğəti" adlı məqaləsinə yer ayırır. Kitabı yüksək dəyərləndirən məqalə müəllifləri göstərirdi: **"Bu maraqlı və son dərəcə lazımlı lüğət kitabını hələ tamamilə bitmiş hesab etmək olmaz. Bizcə, müəllifdən bunu tələb etmək də düz deyil. Çünki musiqi sənəti, o cümlədən bu sənətlə bağlı anlayışlar, insan fəaliyyətinin digər sahələri kimi, bir yerdə donub qalmır. Deməli, həmin inkişafı əks etdirməli olan lüğət də tərtibini, məzmununu buna uyğun zənginləşdirəcəkdir. Arzu edirik ki, lüğətin gələcək nəşrlərində müəllif ikinci fəsildəki musiqi terminlərinin Azərbaycan dilində qarşılığını göstərməklə yanaşı, həmin terminlər haqda oxuculara daha ətraflı məlumat versin. Bəzi musiqi alətlərinin fotoşəkli, musiqi əsərlərindən notlu parçalar, burjua sənətində geniş yayılmış formalist cərəyanlar haqda məlumatlar da musiqi lüğətini zənginləşdirə bilər"** ("Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 1969, aprel, səh.13).

Yeri gəlmişkən bunu qeyd edim ki, nəşrimizdə həmin arzu və umacaqların bir qismi həllini tapıb, "Lüğət"də adı keçən musiqi alətlərinin fotoları da müvafiq hissələrdə yerləşdirilib. Bir çox Qərbdəngəlmə musiqi terminlərinin də geniş izahları verilib.

Şübhəsiz, ömür möhlət versəydi, Əfrasiyab Bədəlbəyli bu "Lüğət"in daha genişləndirilmiş, diqqətlə əl gəzdirilmiş, dərinləşdirilmiş nəşrini də bizə yadigar qoya bilərdi.

İşıq üzü görmüş kitab 15 çap vərəqindən bir az çox idi. Əfrasiyab müəllim özü mənə söyləyirdi ki, əlyazma təxminən iki dəfə böyük imiş, həmin həcmdən ixtisar edərək heç olmazsa bu cür çıxması ümidi ilə nəşriyyata təqdim etdiyi hissə 20 çap vərəqiymiş. Amma planlaşmada kitabın 15 çap vərəqi həcmində çıxması nəzərdə tutulduğundan nəşriyyatda daha 5 çap vərəqi tutumunda material kənara qoyulur və akademiyanın güzəşti yalnız mətn tam təhrif olunmasın deyə vur-tut əlavə 5-6 səhifəni qayçılamamaq olur.

Əfrasiyab Bədəlbəyli bir neçə naməlum Azərbaycan musiqi risaləsinin əlyazmalarını əldə edərək üzərində işlədiyini də söyləyirdi və mən təsəvvür edirəm ki, bütün əlavələr və işləmələrdən sonra bu əsər sadəcə "İzahlı monoqrafik musiqi lüğət"inin yeni, daha bitkin nəşrinə deyil, nadir bir ensiklopediyaya çevrilərdi.

Söz yox, belə bir nəşr də Azərbaycan musiqi elminin sonrakı inkişafına əhəmiyyətli təsir göstərərdi.

Bu ehtimalın dayağı, indinin yüksəkliyindən baxarkən, musiqişünaslığımızın "Lüğət"dən sonrakı dövrlərdə qazandığı uğurlardır.

Əfrasiyab Bədəlbəyliyədək Səfiəddin Urməvinin "Kitab ül-ədvar", "Şərəfiyyə", Əbdülqadir Marağayinin "Məqasid ül-əlhan", "Came əl-əlhan" kimi risalələrini tədqiqata cəlb edən musiqişünasımız olmamışdı.

Muğam tariximizi və Azərbaycan muğamının özünəməxsusluqlarını ümumi müddəalar və sözlərlə deyil, ilk mənbələr əsasında araşdırmaq təcrübəsinin təməlini elmimizdə Əfrasiyab Bədəlbəyli qoyub və sübutu da onun "Lüğət"idir. Doğrudur, hələ 1930-cu illərdə Üzeyir bəy "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları"nda musiqişünas klassiklərimizi anırdı. Lakin çeşidli məxəzlərə söykənərək nəzəriyyə-

çi babaların barəsində ətraflı bilgi verməklə yanaşı, əsərlərini də iqtibaslar gətirərək birinci dəfə tədqiqata cəlb etmək Əfrasiyab Bədəlbəylinin xidmətidir.

Məhz Əfrasiyabdan sonra həm klassik musiqişünaslıq irsimizə meyil artdı, həm də sistemli şəkildə mənbələrin tərcümə və tədqiq olunmasına başlanıldı. Bu minvalla da muğamşünaslığımız daha sağlam istiqamətlər üzrə irəliləməyə başladı.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin digər özəlliyi onun özünün də canlı mənbə, xalq musiqimizin inciləri, ayrı-ayrı hadisələri və görkəmli ifaçıları ilə əlaqədar həddən ziyadə maraqlı məlumatları, xatirələri, rəvayətləri yaddaşında gəzdirməsi idi. Məqamı düşdükcə istifadə etdiyi həmin bilgilər onun yazılarına da, musiqi haqqındakı söhbətlərinə də xüsusi bir kolorit, təkrarolunmazlıq bəxş edirdi. Tutalım, "Uzundərə" xalq oyun havasının niyə belə adlandırıldığını açmaq üçün uşaqlığından hafizəsində dolaşan, köhnə qarabağlılardan eşitdiyi əhvalatı nəql edir ki, Ağdam rayonu ilə Qərvənd kəndi arasında Uzun dərə adlanan bir dərə varmış. Yaz çağı arandan yaylağa köç eləyən tərəkəmələr adətən həmin dərədə düşərgə salar, bir gecəni orada başa vurduqdan sonra yollarına davam edərmişlər. Ətraf kənd-kəsəkdən də dost-tanış bu əsnada onların yanına toplaşar, deyib-gülər, çalıb-oynarmışlar. Həmin oyun havası da elə orada yarandığından dərənin adıyla da möhürlənib (Əfrasiyab Bədəlbəyli. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, "Elm" nəşriyyatı, 1969, səh. 73).

Yaxud "Azərbaycan tarının atası" adlandırılan Mirzə Sadıq Əsəd oğlu, muğamın çox sirlərinə vaqif olan tarzən və müəllim Mirzə Mansur, adı "Segah"la qovuşmuş xanəndə İslam Abdullayev, Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Pirimov, Ələsgər Abdullayev və bir çox başqalarını Əfrasiyab Bədəlbəyli ona görə bunca görümlü və dəqiq təqdim edə bilir ki, onların hamısını şəxsən tanıyırdı, yaradıcılıqda ötən ömürlərinin çox səhifələrinə yaxından bələd idi və "Lüğət"dəki elmi təhlilləri apara-apara, tarixi məlumatlarını çatdıra-çatdıra bu sənətçilərin həyatından, taleyindən keçmiş müəyyən hadisələri də əlavə etməklə qələmə aldığı mətnlərin oxunaqlığını, cəlbediciliyini bir az da artırırdı.

"Lüğət"ə müqəddiməsində Azərbaycan musiqişünaslıq elmində ilk dəfə olaraq məlumat daşıyıcısı ağsaqqal müasirlərindən məxəz kimi istifadə etməsini Əfrasiyab Bədəlbəyli belə əsaslandırırdı: **"Mübahisəli məsələ haqqında son və qəti hökm verilməsi muğamatçılar arasında ən çox nüfuzlu sayılan qocaman Mirzə Muxtar Məmmədova həvalə olunmuşdu. O, muğamat komisyonunun ağsaqqalı, fəxri münsifi sayılırdı. Hər bir mübahisəli məsələ barədə onun mülahizəsi heç bir etiraz qəbul etməyən qanun hökmündə idi. Ona göstərilən böyük hörmət və etimad onun Azərbaycan musiqisini, xüsusilə muğamatı, doğrudan da, hamıdan yaxşı bildiyindən əmələ gəlirdi. Bu isə onun atası məşhur ustad Mirzə Ağa Əli Əsğər məktəbini vaxtilə mükəmməl surətdə ikmal edib mənimsədiyindən irəli gəlirdi. Çox yaxşı musiqi hafizəsi olan, ərəb və fars dillərində sərbəst danışan, oxuyub-yazan Mirzə Muxtar muğamat aləminin sultanı idi.**

İndi bu sətirlərin müəllifi də həmin elmi şuranın vaxtilə muğamat problemlərinin işlənməsi üzrə gördüyü işləri böyük ehtiram hissi ilə yad etməklə bərabər, o mötəbər musiqi məclisinin yekdilliklə qəbul etdiyi mülahizələri bu gün də yüksək qiymətləndirdiyi üçün lüğətdə şərh edilən ayrı-ayrı müddəanı mətbu sənədlərlə əsaslandıra bilmədiyi çox nadir hallarda... həmin "Muğamat komisyonu"nun qəbul etdiyi qərarlara və onun "əfkar-i ümumiyyəsinə" isnad edir" ("İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti", səh.18).

Yaxud, Azərbaycan rəqs sənəti, ayrı-ayrı oyun havalarının yaranma tarixçələri, rəqslərlə muğamlar arasında əlaqələr mövzusuna toxunarkən qəfilcə Əfrasiyab Bədəlbəyli birbaşa mənbə olaraq canlı şahid qismində özünü təqdim edir və öz ailəsinin, şəcərəsinin üzvləri həmin iqtibasda çox təbii də qavranılır: **"Bu sətirlərin müəllifi... o, hələ çox gənc yaşlarında Üzeyir Hacıbəyovun anası Şirinxanım Hacıbəyovanın "Heyratı" ritmik muğamının müşayiəti altında rəqs etdiyini dəfələrlə görmüşdür. Şirinxanım arabir öz doğma bacısı Əzizə xanım Bədəlbəyligilə qonaq gəldiyi günlərdə ondan rəqs etməsini xahiş edən bacısı oğlanlarının könlünü sındırmamaq üçün və sözlərini yerə salmamaq üçün:**

– Yaxşı, onda qoy Əhməd çalsın, Bədəl də oxusun, – deyə "Heyratı-Kabili"nin gümrahlıq hissi oyadan canlandırıcı xoş təranəsi altında gözəl hərəkətlərlə rəqs edərdi" ("İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti", səh.187).

Belə-belə cəhətləri ilə "Lüğət" bənzərsizdir və onun hər bölməsindən sezilir ki, sadəcə üstün bir musiqişünasın, tarixçi alimin əlindən deyil, həm də özü bir cazibədar tarix olan Şəxsiyyətin qələmindən çıxıb.

...Müxtəlif illərdə Azərbaycanda rəsmi dövlət qeydiyyatından keçən xeyli universitet olub və var. Onlardan hansısa fəaliyyətlərini davam etdirməkdədir, hansı-

larınsa yolu müəyyən səbəblərdən yarımçıq qalıb. Amma bir Azərbaycan universiteti də olub və var ki, onun təsis edilməsi ilə bağlı nə hansısa sərəncam imzalanıb, nə də hökumət məxsusi bir qərar çıxarıb.

Bu universitet 1960-cı illərdə yaranıb və bütün başqa universitetlərdən fərqli olaraq onun dinləyiciləri, müdavimləri, tələbələri cavanlı-qocalı bütün Azərbaycan əhalisi idi.

Bu qeyri-adi təhsil ocağının, Azərbaycan televiziyası və radiosu vasitəsilə bütün xalqa səslənən və görünən, "Mədəniyyət universiteti" adlanan həmin alidən ali məktəbin yaradıcısı və Tək Müəllimi böyük musiqiçi və alim, canlı klassik Əfrasiyab Bədəlbəyli idi.

1960-cı illəri yaşamışların əksəri, yəqin ki, ilk addımlarını atan Azərbaycan televiziyasında Əfrasiyabın doyulmaz çıxışlarını, arada pult arxasına keçərək söhbətlərinə uyğun musiqi parçalarını ifa edən orkestrə dirijorluğunu yaxşı xatırlayırlar.

Heyiflər ki, həmin universitetin efirdəki sevimli dərslərindən yalnız bircəsinin lent yazısı qalıb. Həmin səs yadigarında Əfrasiyab Bədəlbəyli "Çahargah" muğamından danışır.

Lakin Əfrasiyab Bədəlbəylinin bizə miras buraxdığı incilərin hamısı hər bəstəsi, hər məqaləsi, hər səs yazısı elə ustadın davam edən dərsləridir.

"İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" isə həmin yaşayan Əfrasiyab Bədəlbəyli Universitetinin ən vacib dərsliyi adlanmağa və hesab edilməyə layiqdir.

Adətən vaxt axarı ilə dərsliklərin nimdaşlaşmaq, köhnəlmək, yerini günün yeni tələblərinə uyğun olaraq başqa daha irəliçi, daha mükəmməl dərsliklərə təhvil vermək xüsusiyyəti də var. Ancaq hərdən qarşımıza istisnalar da çıxır. Nəinki yazıldığı vaxtdan 50-60 il ötəndən, hətta əsrlər sovuşduqdan sonra belə yüzfaizli gərəkliyini, təzəliyini qoruyub saxlayan qocalmaz dərsliklərə də rast gəlinir.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin, əminliklə "dərslik" adlandırdığımız, "Lüğət"ini yazarkən dönə-dönə müraciət etdiyi Əbu Nəsr Farabinin, Əbu Əli ibn Sinanın risalələri, ya Mir Möhsün Nəvvabın "Vüzuh ül-ərqam"ı, yaxud Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabları,əlbəttə ki, dərsliklərdir və üstlərinə iri zaman layları qalaqlanandan sonra da onların hər biri yenə hər gün açıb baxmaq, nəsə əxz etmək, bilik mənimsəmək üçün yararlıdırsa, demək, dərslik olaraq qalmaq kimi ilk nəcib təyinatlarını davam etdirməkdədirlər.

Əfrasiyab Bədəlbəyli Universitetinin başlıca dərsliyi olan "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" də alnına belə solmazlıq, köhnəlməzlik yazılmış xoşbəxt qaynaqlardandır.

...Əfrasiyab Bədəlbəyli gözəllik aşiqi idi.

İnsanlarda da, sənətdə də gözəlliyi sevirdi, elə özü də zahirən gözəl kişi idi, qələmi də, musiqisi də, elmi də, nitqi də gözəl idi.

Və böyük sənətkar illər ayrılığından sonra gözəllik saçan köhnə və köhnəlməz əsəri ilə yenidən sevimli milləti ilə görüşə gəlib.

Gəlib ki, "Lüğət"i ilə gözəllik saçmaq, həmişə ucalarda olmasını dilədiyi xalqına bilik və zövq dərsləri vermək kimi xeyirxah işini yenə davam etdirsin.

Gəlişiniz mübarək, Maestro!

Rafael HÜSEYNOV
akademik

YENİ NƏŞR HAQQINDA

Əfrasiyab Bədəlbəyli Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yeri olan nadir şəxsiyyətlərdən biridir. O, bəstəkar, dirijor, musiqişünas və ictimai xadim kimi tanınmış, hər bir sahəni öz çoxşaxəli fəaliyyəti və orijinal əsərləri ilə zənginləşdirmişdir. Azərbaycan musiqi tarixinə Ə.Bədəlbəyli bir çox əlamətdar hadisələrin ilk təşəbbüskarı kimi daxil olmuşdur. O, ilk Azərbaycan baletinin – "Qız qalası" baletinin yaradıcısı olub. Balet 1940-cı ildən bu günə kimi Azərbaycan Opera və Balet Teatrının səhnəsində oynanılır.

Ə.Bədəlbəyli görkəmli dirijor kimi uzun illər Opera və Balet Teatrında fəaliyyət göstərmiş, Azərbaycan bəstəkarlarının opera və balet əsərlərinin musiqi rəhbəri və ilk dirijoru olmuşdur. Onun "Nizami", "Söyüdlər ağlamaz" operaları teatr səhnəsində tamaşaya qoyulmuş, böyük uğur qazanmış bu operanın ariyaları müğənnilərin tədris və konsert repertuarında indiyə kimi səslənir.

Ə.Bədəlbəylinin fəaliyyət sahələrindən biri də musiqi elmi ilə bağlı olmuşdur. O, musiqinin müxtəlif məsələlərinə həsr olunmuş mühazirələri, aktual mövzularla bağlı məqalələri, elmi tədqiqatları ilə tanınmış və xalqın rəğbətini qazanmışdır.

Ə.Bədəlbəylinin "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" (red. Əşrəf Abbasov) Azərbaycan musiqişünaslığında öz elmi-təcrübi əhəmiyyətini təsdiq etmiş qiymətli nəşrlərdən biridir. Bu kitabda ilk dəfə olaraq, Azərbaycan və xarici musiqi terminləri toplanmış, Orta əsrlər dövrünün musiqişünas-alimləri və XIX–XX əsrlərin görkəmli xanəndə və tarzənləri haqqında geniş məlumat verilmişdir. Ə.Bədəlbəylinin "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" oxuculara bu qədər qiymətli məlumatı belə böyük həcmdə çatdıran ilk nüfuzlu mənbədir. Əsər musiqi elmində bir çox tədqiqatlara təkan vermiş və bu günə kimi öz dəyərini qoruyub saxlamışdır.

Ə.Bədəlbəylinin "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" 1969-cu ildə çap olunmuşdur. Bu gün təbii olaraq müasir dövrümüzdə kitabın yenidən nəşrinə ehtiyac yaranmışdır.

Onu da qeyd edim ki, Əfrasiyab Bədəlbəylinin 100 illiyi münasibətilə "Musiqi dünyası" jurnalının mütəxəssisləri tərəfindən hazırlanan Əfrasiyab Bədəlbəylinin həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş sayt (bax http://afrasiyab.musigi-dunya.az/) və "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" elektron kitabı kimi (bax http://lugat.musigi-dunya.az/) fəaliyyətdədir.

Lakin kitabın çap nəşrinə də böyük tələbat vardır. Bu tələbatı nəzərə alaraq, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası, "Azərbaycan ənənəvi musiqisi və müasir texnologiyalar" kafedrası tərəfindən Əfrasiyab Bədəlbəylinin "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti"nin yeni nəşri hazırlanıb.

Diqqətinizə təqdim olunan yeni nəşrdə dövrlə bağlı olaraq, ictimai və elmi fikrin dəyişməsini nəzərə alaraq, bir sıra redaktə işləri aparılmışdır. Kitabın sovet dövründə yazılması ilə əlaqədar olaraq, bəzi yerlərdə sovet hökuməti və kommunist partiyasına yönəlmiş fikirlər öz aktuallığını itirdiyinə görə yeni nəşrdən çıxarılmışdır.

Kitabda Əfrasiyab Bədəlbəylinin sovet və xarici musiqişünas-alimlərlə yanaşı, erməni tədqiqatçılarına müraciət etməsini o dövr üçün adi hal kimi qəbul etmək olar və biz erməni müəlliflərinin adlarını saxlamağı lazım bildik. Çünki Ə.Bədəlbəylinin kitabı ilə tanışlıqdan görürük ki, o, erməni müəlliflərinə sadəcə müraciət etməmiş, əksinə, onlarla elmi polemika aparmışdır. Bu baxımdan "Müəllifdən" bölməsində musiqişünas X.Kuşnaryovun ermənilər tərəfindən muğamatın ifa olunması fikrinin elmi təkzibi diqqətəlayiqdir və bu kimi aktual fikirlər yeni nəşrdə saxlanılmışdır.

Eyni zamanda, yeni nəşrdə özünü göstərən dəyişikliklər sırasında rus musiqi terminlərini də qeyd etməliyik. Belə ki, müasir dövrdə rus terminlərinin tərcüməsi ilə yanaşı, onların Azərbaycan dilində izahına tələbatı nəzərə alaraq, kitabın "Musiqi terminləri" bölməsinə onların azərbaycanca izahı əlavə olunmuşdur. "Xarici musiqi terminləri" bölməsində musiqi ədəbiyyatında rast gəlinən söz və terminlər öz əksini tapır.

Kitabın sonuncu – "Qeydlər, şərhlər, monoqrafik məlumat" bölməsində görkəmli musiqiçilərin həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş oçerklər fərqli tərtibatda verilərək, materialın daha qabarıq çatdırılmasına imkan yaradır.

Kitabın sonuna əlavə olunan tanınmış musiqi tədqiqatçısı İbrahim Quliyevin Əfrasiyab Bədəlbəylinin həyat və yaradıcılığı haqqında oçerki, bir növ, kitabda verilən monoqrafik məlumatı tamamlayır və onun Azərbaycan musiqisinin inkişafındakı xidmətlərini oxucuya çatdırır.

Beləliklə, Əfrasiyab Bədəlbəylinin "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" musiqişünaslıqda və musiqi təhsilində ən çox tələb olunan nəşrlərdən biri kimi öz həyatını davam etdirəcək və əminik ki, gələcək musiqisevərlər nəslinə Azərbaycan musiqisinin sirlərini açacaq.

Fərhad BƏDƏLBƏYLİ
SSRİ Xalq artisti, professor

MƏSUL REDAKTORDAN

Lüğətlər – bizim həyatımızın daimi yol yoldaşı olub, biliklərimizin genişləndirilməsinə və dil mədəniyyətinin yüksəldilməsinə xidmət edir. Onları haqlı olaraq, sivilizasiyanın yol yoldaşı adlandırırlar. Lüğətlər – sözün əsl mənasında, milli dilin tükənməz xəzinəsidir. Əfrasiyab Bədəlbəylinin "İzahlı monoqrafik musiqi lüğətini" məhz belə səciyyələndirə bilərik. Musiqi tarixşünaslığına o, bu cür daxil olmuşdur. Musiqi terminlərinin və anlayışlarının ilk leksioqrafik lüğəti musiqi incəsənətini və bütövlükdə milli musiqi mədəniyyətini əhatə edir.

Lüğət, sözlərin müəyyən şəkildə təşkili olub, adətən onların strukturu və ya tətbiqi xüsusiyyətlərinin izahını verir. Daha çox sözlərin mənaca quruluşu şərh olunur, yəni lüğətdəki sözlərin qarşılığında onların mənası və tətbiqi izah edilir. Lakin bir çox digər izahat növləri də mümkündür. Sözlərlə yanaşı, onların komponentləri, müxtəlif növ söz birləşmələri, sabit fikirlər – atalar sözləri, sitatlar və s. lüğəti şərhlərin obyekti ola bilər.

Lüğətlərin yaradılması metodlarına əsaslanan linqvistika fənni leksikoqrafiya adlanır (*yun.* Lexis – "söz" və grafia – "yazı, elm"). Onun maraq mərkəzində lüğət növləri və lüğəti məqalələrin təşkili üsulları durur. Təbii ki, lüğətin növü birbaşa lüğəti məqalələrin quruluşu ilə müəyyən olunur və əksinə.

Ə.Bədəlbəylini ensiklopedist-alimlər sırasına aid etmək olar. O, parlaq erudisiyaya və fenomenal natiqlik qabiliyyətinə malik idi. Azərbaycan Dövlət Universitetinin "Şərq dilləri" fakültəsini şərqşünas-filoloq ixtisası üzrə bitirən Ə.Bədəlbəyli həm şərq (türk, ərəb, fars), həm də slavyan (rus) dillərini mükəmməl bilirdi. Bununla əlaqədar olaraq, onun epistolyar irsini xatırlada bilərik. (bax http://epistolyar.musigi-dunya.az/musigi_xadimleri/ a_badalbeyli.html).

Bu fundamental biliklər ona izahlı lüğətin mahiyyətini dərk etməyə imkan vermişdir. Özünüz əmin olun. Bir tərəfdən, İzahlı lüğət – Azərbaycan xalqının etnik özünəməxsusluğunun və etnogenezinin "katexizisi" kimi, musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərinin bərpasına yönəlmiş, digər tərəfdən isə mürəkkəb yazı üslubu, rəngarənglik və metaforluq, elmi leksikanın obrazlı dilinə, şeir əlavələri ilə və no-

toqrafik illüstrasiyalarla bəzədilmiş geniş izahlara və qiymətli şərhlərə, ərəbcədən mənimsəmələrlə zənginləşmiş fars terminlərinin polisemantizminə nəzər salaraq, bu sətirlərin müəllifi bir daha əmin olur ki, nəşr olunmuş abidənin janr təbiəti onun – Orta əsrlər elmi ədəbiyyatının İzahlı lüğəti – fars fərhəngi kimi əsas məqsədini açıqlayır.

Oxucuya maraqlı olar ki, Azərbaycanda XI əsrdə tərtib olunmuş ilk fars izahlı lüğətlərindən birinin müəllifi şairlər Qətran (1072-ci ildən sonra vəfat etmişdir) və Asadi Tusi (XI əsr, 60-cı illərin sonu – 70-ci illərin əvvəli) olmuşdur. Sonuncu, məşhur leksikoqraf ("Loqat-e fors") və "Gerşapsnamə" epik poemasının müəllifidir. Bu kontekstdə Ə.Bədəlbəyli, eyni zamanda, məlumat kitabı – ensiklopediyanın, izahlı lüğətin və musiqi məharətinə yiyələnmək üçün özünəməxsus vəsaitin tərtibi ənənələrini davam etdirən, bütövlükdə, Azərbaycan leksikoqrafiyasının uzaq keçmişində təkmilləşərək formalaşmış musiqi savadı dərsliyi yaradan alim-mediavist kimi gözümüz qarşısında canlanır.

Bu abidə-kitab 100 illik yubileyi 2021-ci ildə təntənə ilə qeyd olunacaq Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının böyüklüyünü, Azərbaycan musiqi elminin, mədəniyyətinin və təhsilinin tarixi yolunu öz insani və yaradıcı taleyində əks etdirən görkəmli alimlərin, pedaqoqların, professorların elmi nəşrləri seriyasından birincisidir.

"Abidə" anlayışı bilavasitə keçmişlə bağlıdır, bu, keçmiş haqqında şahidlik edən və bununla da müasirlik üçün çox qiymətli olan bir anlayışdır. Bizim seriyada köhnə nəşrlərin sadəcə təkrarlanmasına yol verilmir, hərçənd ki, əsasən məşhur və ya vaxtilə çox tanınan abidələr üstünlük təşkil edir. "XX əsr Azərbaycan musiqi elminin abidələri" silsiləsindən hər bir nəşri biz elə hazırlamağa çalışacağıq ki, o, kiçik bir "mədəni hadisəyə" çevrilsin.

Hər bir abidə, öz əsasında elmi fikrin daşıyıcısı olaraq, öz dövrünün və öz xalqının təmsilçisidir. Abidə insanlarla – onun yaradıcıları və oxucuları ilə əhatə olunur. O, insanlar tərəfindən və insanlar üçün yaradılır, o, müəllifin, xalqın, dövrün göstəricisidir. Bu insanlar da abidənin özündən az maraq kəsb etmir. Abidə onunla əhəmiyyətlidir ki, o, insanın məğzini açır.

Müəllifin şəxsiyyətini, onun tərcümeyi-halını, yaradıcılığını, bu və ya digər əsərin yaradıcılıq prosesini bilmək həmin əsəri işıqlandıraraq, onun dərk olunmasını dərinləşdirir.

Seriyanın redaksiya kollegiyası çalışmışdır ki, abidənin bütün "sirləri"ni və elmi anlamının xüsusiyyətlərini həm musiqi hazırlığı olanlara, həm də geniş oxucuya aşılasın, bu abidənin dərin tarixi və elmi dərki üçün lazım olan bütün materialı, dəqiq şərhlərlə və nəşrə əlavə tədqiqatlarla təqdim etsin. Bu kitab oxucuda digər xalqların mədəniyyətlərinə hörmət aşılamaq, ona Azərbaycan multikulturalizminin, bəşəri mədəniyyətin beynəlxalq həmrəyliyinin dəyərini və çoxcəhətliliyini başa düşmək üçün kömək etməyə çalışır.

Seriyanın kitablarını fərqləndirən əsas cəhət – elmilikdir, buna görə də onlar hər şeydən əvvəl, musiqişünaslar, tarixçilər, kulturoloqlar, filosoflar, sənətşünaslar, humanitar ali məktəblərin professor və müəllim heyəti, tələbələri və ümumilikdə bu növ ədəbiyyatla ciddi maraqlanan oxuculara və nəhayət, biblioqraflara ünvanlanıb və sadəcə musiqitəhsilli şəxslərə aiddir. Əlbəttə ki, silsilənin öz kolleksionerləri meydana gələ bilər.

Nəşr haqqında əsas məlumatları yekunlaşdıraraq, onun ərsəyə gəlməsində və işıq üzü görməsində yaxından köməklik göstərən və əmək sərf edən şəxslərə öz minnətdarlığımı bildirmək istərdim.

İlk növbədə, Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinə və şəxsən cənab nazir Əbülfəz Qarayevə, Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru, SSRİ xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyliyə dərin ehtiramımı bildirirəm.

Tariyel MƏMMƏDOV,
Əməkdar incəsənət xadimi, professor

MÜƏLLİFDƏN

Azərbaycanda mədəni sahədə misli görünməmiş nailiyyətlər əldə edilmişdir. Bu müvəffəqiyyətlər xüsusi olaraq musiqi sənətimizin coşqun yüksəlişi və yüksək inkişafında öz parlaq ifadəsini tapmışdır. Hazırda Azərbaycan nəinki təkcə Şərq aləmində, hətta bütün dünyada gündən-günə çiçəklənən və inkişaf edən zəngin musiqi mədəniyyətinə malik bir ölkə kimi tanınmaqdadır.

Dünya musiqi sənətinin möhtəşəm qolu olan Azərbaycan musiqi mədəniyyəti musiqi xəzinəsinə qiymətli bir inci, parlaq bir gövhər kimi daxil olmuşdur. Hazırda Azərbaycanın musiqi sənətkarları, ustadları, bəstəkarları musiqi sənətimizin aparıcı qüvvələrindən ibarət bir ordu təşkil edir. Azərbaycan bəstəkarlarının yüksək bədii keyfiyyətə malik əsərləri dünyanın hər yerində səslənməkdədir.

İctimai ideologiya formalarından biri olan və həyatı xoş təranələr, gözəl ləhnlər və bədii obrazlarda əks etdirən musiqi sənəti xalqımızın məişətində ictimai-ideoloji, mədəni-tərbiyəvi və təşkiledici rol oynayır. Musiqi xalqın mənəvi aləmini daha da zənginləşdirən, qəlblərdə bədii həyəcan duyğusu yaradan, şüurumuzda dərin emosional təsir oyadan qüdrətli bir amildir.

Məhz buna görə də musiqi sənətinin ümumi problemlərinin (o cümlədən, birinci növbədə real həyat həqiqətlərinin əks olunması, musiqinin inkişaf prosesində müəyyən edilmiş əsas musiqi qayda və normalarının) öyrənilməsi işində musiqi haqqında elmin – musiqişünaslığın əhəmiyyəti çox böyükdür.

Musiqişünaslıq özlüyündə bir-biri ilə üzvi surətdə bağlı olan bir neçə sahəni əhatə edir:

1) Musiqi sənətinin xüsusiyyətini, onun növlərini, ifadə üsullarını, üslub məsələlərini təhlil və təsbit edən **musiqi nəzəriyyəsi.**

2) Musiqi sənətinin ictimai mahiyyətini, cəmiyyətdəki mövqeyini, yaradıldığı ən qədim zamanlardakı ibtidai (ən sadə və basit) şəklindən başlamış bugünkü müasir yüksək bədii keyfiyyətə çatmasının ardıcıl inkişaf mərhələlərini tədqiq edib öyrənən **musiqi tarixi.**

3) Xalq mahnı yaradıcılığını, xalq musiqi alətlərini və ümumiyyətlə, xalq musiqi həyatını öyrənən **musiqi etnoqrafiyası** (musiqi folkloristikası);

4) Musiqi alətlərinin konstruksiyasını, ifadə prinsiplərini, səslənmə vasitələrini və həm də musiqi alətlərinin təkmilləşdirilmə tarixini öyrənən **musiqi alətşünaslığı**;

5) Musiqi səslərinin təbiətini, həmahəng səslənmə xassələrini və musiqi sədaları sistemini və köklərin (məqamların) mahiyyətini tədqiq edən **akustika** elmi;[1]

6) musiqi yaradıcılığı və musiqini qavramaq, anlamaq, dərk etmək məsələlərini öyrənən elm – **musiqi psixologiyası**;

7) Müasir musiqi əsərləri (o cümlədən sənətdə yüksək ideyalılıq və bədii kamillik, ustalıq, ifaçılıqda yüksək məharət məsələləri) və ümumiyyətlə, müasir musiqi praktikası ilə əlaqədar bütün mühüm məsələləri və eləcə də, keçmiş musiqi həyatındakı hadisələri müasir ictimai həyat mənafeyi nöqteyi-nəzərindən təhlil etmək və onlar haqqında mülahizələr, fikirlər, rəylər irəli sürmək – **musiqi tənqidi**.

Bütünlükdə bu musiqi fəaliyyəti ilə bilavasitə əlaqədar olan məsələlərdə fikir ifadəsinin dəqiq olması üçün semasioloji cəhətdən konkret və müəyyən, yekmənalıq şərtinə müvafiq, daşıdığı məfhumu düzgün və dürüst surətdə verməkdə aydın və sərrast sözlərə – terminlərə nə qədər böyük ehtiyac olduğu məlumdur.

Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının Rəyasət Heyəti yanında Terminologiya Komitəsinin tapşırığı ilə ilk dəfə tərtib etdiyim "Musiqi terminləri lüğəti" 1956-cı ildə əlyazması kimi çap edilib, tənqidi mülahizələrini, rəylərini, təklif və məsləhətlərini bilmək üçün əlaqədar təşkilat və idarələrə, həmçinin musiqi terminləri yaratmaq işinə maraq göstərən və rəğbət bəsləyən bəstəkar, musiqişünas və elmı işçilərə göndərilmişdi.

O vaxtdan keçən müddət ərzində həmin lüğət respublikamızın görkəmli musiqi mütəxəssislərinin iştirakı ilə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Elmi şurasında, Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun Musiqişünaslıq bölməsində geniş müzakirə edilmişdir. Bu müzakirələr zamanı bəzi terminlərin semasioloji ifadəsi, ya da Azərbaycan dilində verilən qarşılığı haqqında mübahisəli

---

[1] Musiqı akustikası əslində iki sahəni tədqıq edir; a) fizikı akustika (burada elastiki cisimlərin ehtizaz qanunları, rezonans və ümumiyyədə səslənmə məsələləri işıqlandırılır); b) psixo-fizioloji eşidiş məsələləri (burada eşidiş əzalarının xassəsi, eşitmə təsiri, eşidiş prosesində əmələ gələn təsəvvür və s.-dən bəhs olunur).

olan hər bir söz-termin, sonradan, yenə də musiqi mütəxəssislərinin iştirakı ilə, Terminologiya komitəsinin iclaslarında yenidən ətraflı surətdə müzakirəyə qoyularaq dəqiqləşdirilmişdir.

Musiqi sənətinin tarixinə və nəzəriyyəsinə aid Azərbaycan dilində ədəbiyyatın azlığı, mövcud musiqi dərsliklərində terminlərin işlədilməsindəki qarışıqlıq, mətbuat səhifələrində çıxan məqalələrdə, radio verilişlərində eyni musiqi məfhumunun ifadəsindəki müxtəliflik, çap olunan not kitablarındakı mətnin yazılışında formal tərcüməçilik halları musiqi terminlərinin unifikasiyası işinin sahmanlanmasını, qaydaya salınmasını musiqi həyatımızın və musiqi praktikamızın ən zəruri və təxirəsalınmaz vəzifəsi kimi irəli sürür.

"Musiqi lüğəti" bu yolda görülən ilk təşəbbüslərdən biridir. Müəllifin qarşısına qoyduğu vəzifəyə görə, bu lüğət hazırda musiqi praktikamızda (mətbuat səhifələrində, dərsliklərdə, radio və televiziya verilişlərində) işlənən musiqi terminlərinin yoxlanılmış, düzəldilmiş, dəqiqləşdirilmiş, vahid tərzə salınmış və nəhayət ümumiləşdirilmiş şəklindən və eləcə də, xalqımızın musiqi həyatında (musiqi məclislərində, musiqi risalələrində, təzkirələrdə və elmi kitablarda) vaxtilə istifadə olunan leksik materialın sistemləşdirilmiş külliyyatından ibarət olmalıdır. Yalnız Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan terminlər üzrə verilən qısa məlumat isə yönəldici, musiqi risalələrindəki istilahları şərh və təfsir üçün istiqamətverici ilkin izahat məqsədini daşıyır.

"Musiqi lüğəti" üç bölmədən ibarətdir.

I

Məlum olduğu kimi, xalqımızın ən qədim dövrlərdə yaradılmış, əsrlər boyu böyük inkişaf yolu keçmiş və hazırda müasir çoxsəsli musiqi ilə yanaşı, səslənməkdə davam edən zəngin musiqi mədəniyyəti vardır.

İlk əvvəl xalqın əmək prosesində sadə və olduqca ibtidai nəğmə şəklində yaradılmış kiçik musiqi parçaları sonralar əməkçi xalq həyatının və gündəlik məişətin müxtəlif cəhətlərini özündə əks etdirməyə başlamış, ictimai quruluşun ayrı-ayrı şəraiti üzrə müxtəlif sinfi qollara ayrılmış və daim dəyişən tarixi vəziyyətlə əlaqədar olaraq yeni-yeni janrlar və formalar kəsb etmişdir.

Musiqi xalqın ən fəal iştirakı ilə yaradılmış yüksək sənət nümunəsidir. Əsrlər boyu müxtəlif ictimai təbəqələrin mənəvi həyatında baş verən hər bir əlamətdar hadisə musiqidə öz əksini tapmışdır.

Şirəsini dərin kök saldığı bir torpaqdan alan, həmin kök üzərində pərvəriş tapıb ucalan möhtəşəm nəhəng ağacın iki böyük şaxəsi kimi, özlüyündə hər birinin bir çox qol-budağı olan aşıq yaradıcılığı ilə muğamat genetik cəhətdən bir-biri ilə sıx bağlıdır. Məhz bu üzvi təəllüqlə əlaqədar olaraq xalqımızın bu zəngin musiqi irsini iki aspekt üzrə öyrənib tədqiq etmək lazımdır:

1. **Tarix**. Burada əsas problem musiqi sənətimizin Azərbaycan mədəniyyəti tarixinin müəyyən bir sahəsi kimi qiymətləndirilməsindən ibarətdir. Bunun üçün xalq musiqisinin, yəni yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, genetik cəhətdən bir-birinə çox yaxın olan aşıq yaradıcılığı ilə muğamatın (o cümlədən təsniflər, rənglər, gaflar, diringələr, mahnılar və sairə) əsas inkişaf dövrlərinin elmi işlənməsi və işıqlandırılması çox mühüm vəzifələrdən biridir. Bu işdə, yəqin ki, qədim musiqi risalələrindən, eləcə də Yaxın Şərq ölkələrində hazırda nəşr edilən musiqi tarixi nəzəriyyəsi kitablarından istifadə edilməsi lazım gələcəkdir. Müəllif, bu vacib cəhəti nəzərə alaraq, köhnə musiqi kitablarında təsadüf edilən (lakin indi artıq musiqi praktikasında az işlənən) terminləri də lüğətin söz tərkibinə daxil etməyi lazım bilmişdir.

2. **Nəzəriyyə**. Məlum olduğu üzrə, musiqimizin inkişaf mərhələləri məsələsi bilavasitə onun formalaşması ilə əlaqədardır. Buna görə də musiqi irsini öyrənmək işindəki ikinci əsas cəhət onun nəzəriyyəsini tədqiq etməkdən ibarətdir. Burada isə Azərbaycan xalq musiqisinin əsasını təşkil edən məqam, kök sistemi ilə əlaqədar olan problemlərin işlənməsi ən vacib vəzifədir. Çünki hər bir xalqın musiqi dilini müəyyənləşdirən və bəlliləşdirən hər şeydən əvvəl məqamlardır. Məqam – musiqi intonasiyasının əsasıdır. Odur ki, məqamların tərtibat cəhətini, quruluş xüsusiyyətini, daxili funksional əlaqədarlığını, eyni zamanda bir-birinə olan rabitələrini, onların ifadə üsullarını, eləcə də musiqi formasının təşəkkülündəki mövqeyini öyrənmək musiqinin əsas nəzəri tədqiqat işinin ana xəttini müəyyən etmək deməkdir. Buna görə də təsadüfi deyil ki, Azərbaycan professional musiqisinin banisi böyük alim və musiqişünas Üzeyir Hacıbəyli illər boyu apardığı tədqiqatın məhsulu olan "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabını əsas etibarilə məhz məqam məsələlərinin şərhinə həsr etmişdir. Həm də təəssüflə qeyd etməliyik ki, Üzeyir Hacıbəylinin həmin çox qiymətli kitabından sonra bizdə musiqimizin tarixi və nəzəriyyəsini yeni elmi-tədqiqat və əsaslı ümumiləşdirmələr məhsulu olaraq şərh edən heç bir sanballı əsər yaradılmamış və Üzeyir Hacıbəylinin başladığı axtarışlar lazımi səviyyədə davam etdirilməmişdir.

Biz Azərbaycan xalq musiqisinin şəcərə etibarilə bir-birinə bağlı iki nəhəng qoldan (aşıq və xanəndə yaradıcılığı) ibarət olması müddəasını qeyd etdikdə, bu yaxınlığı əsas etibarilə, hər şeydən əvvəl, məhz məqam ümumiliyində, kök birliyində görürük. (Ehtimal etmək olar ki, Üzeyir Hacıbəyli öz kitabında Azərbaycan xalq mahnıları, oyun havaları və "başqa musiqi formalarından çoxunun" (kursiv mənimdir. – Ə.B.) şur və segah məqamında yaradıldığını göstərdikdə[2] başlıca olaraq aşıq yaradıcılığını nəzərdə tutmuşdur; çünki aşıq musiqisinin çox qismi məhz həmin bu məqamlar üzərində qurulmuşdur. Bunu biz Aşıq Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Aşıq Ələsgər, Valeh, Hüseyn Bozalqanlı, Növrəs İman, Miskinli Əli kimi saz və söz ustalarının yaradıcılıq ənənələrini davam etdirən Aşıq Əsəd Rzayevin, Aşıq Mirzə Bayramovun, Aşıq İslam Yusifovun, Aşıq Avakın və onlardan dərs almış bugünkü istedadlı gənc aşıqlarımızın ifa etdikləri qoşma, gəraylı, təcnis, müxəmməs və dodaqdəyməz kimi formalarının musiqisində eşidirik[3].

Lüğətdə aşıq yaradıcılığına aid terminlərlə bərabər muğam janrına və onun formalarına məxsus terminlər də mərkəzi yer tutur. Bu təbiidir. Çünki vaxtı ilə eyni zamanda bədii ədəbiyyat janrlarından biri olan muğam[4] – xalq musiqi yaradıcılığının böyük ilham və incə zövqlə sevə-sevə yaratdığı möhtəşəm abidəsidir. Muğamat – xalq musiqi təfəkkürünün ən gözəl yaradıcılıq məhsuludur. Dərin məna, aydın və səlis ifadə daşıyan məntiqi qaydalara, dürüst üsullara və müəyyən musiqi sisteminə əsaslanan muğamat dolğun məzmuna və zəngin formalara malikdir.

Muğamatın yaranması və tarix boyu inkişafı işində müxtəlif xalqlar iştirak etmişlər. Yaxın və Orta Şərq ölkələri arasında olan qarşılıqlı iqtisadi və mədəni əlaqə, böyük karvan yolları üzərində salınmış şəhərlərdə musiqinin yayılması və sairə bu kimi amillər ərazisi bir-birinə yaxın olan qonşu xalqların musiqisində bir çox ümumi cəhətlərin varlığını meydana gətirmişdir.

Bu xüsusda görkəmli sovet musiqi alimi X.S.Kuşnaryovun mülahizələri çox maraqlıdır. O yazır: "Muğamat əsas etibarilə müsəlman aləmi xalqlarının incəsənətidir. Muğamatın inkişafında qeyri-müsəlman, o cümlədən ermənilərin də müəyyən dərəcədə iştirak etdiyi haqqında olan mülahizə, xüsusən məsələ muğa-

---

[2] Узеир Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945, стр. 9 (burada və sonrakı səhifələrdə tərcümə bizimdir – Ə.B.)

[3] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi – 1. Azərbaycan xalq musiqisi, s. 391

[4] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi – 2. Muğamat, s. 392

matın nisbətən gec, sonralarda yaranmış formalarına aid edilərək irəli sürülürsə – əsassız deyil".

Bu məsələ ilə əlaqədar olaraq, X.Kuşnaryov oradaca bir haşiyə çıxaraq qeyd edir ki, Şərqdə X əsrdən başlayaraq musiqinin nəzəri məsələlərinə ciddi maraq göstərən əl-Farabi[5] və Əbu Əli ibn-Sina[6] kimi alimlərin və həmçinin onların məsləkdaşlarının tətbiq etdikləri tədqiqat metodu ilə qədim erməni musiqi nəzəriyyəçilərinin metodu arasında heç bir təmas nöqtəsi, rabitə və yaxınlıq yoxdur.

Lakin professor X.Kuşnaryov bu və əslində düzgün olan müddəalarını şərh etdikdə, muğam sənətinə aid olan bir neçə vacib və çox mühüm cəhətləri nəzərindən qaçırdığına görə və həm də bəzən sadəcə faktoloji səhvlərə yol verdiyindən arabir, lazımınca əsaslandırılmamış, birtərəfli nəticələr çıxarmış olur.

O, muğam sənətinin tarixi və xüsusiyyəti haqqında qiymətli elmi müşahidələrini davam etdirdikdən sonra məsələyə bir qədər səthi və formal tərzdə yanaşdığından ayrı-ayrı hallarda mahiyyət etibarilə yanlış mülahizələr irəli sürür. Məsələn, o, Aşıq Həyatın "Matin matani anıman" ("Yarın barmağındakı üzük nə gözəldir") mahnısını təhlil etdikdə göstərir ki:

1) Mahnı "Müxalif" muğamatı kökündə bəstələnmişdir;

2) "Müxalif" muğamatı isə "sinfi mənsubiyyəti" etibarilə "Zaqafqaziyadakı əsilzadələr (aristokratlar) zümrəsinə məxsus olan bir muğamdır" (!?);

3) "Müxalif" azəri xalq musiqisində guya ən az işlənən muğamdır.

Burada müəllif öz şəxsi fikrini əsaslandırmaq üçün Üzeyir Hacıbəylinin məlum kitabının 9-cu səhifəsində olan elmi müddəaya isnad edir.

X.Kuşnaryovun irəli sürdüyü bu mülahizələrin üçü də həqiqətdən uzaqdır. Çünki:

1) Biz Kuşnaryovun təhlil etməyə çalışdığı mahnını diqqətlə dinlədikdə (xüsusən onun doqquzuncu xanədə "si bemol" notunda qərar tapdığını nəzərə aldıqda), bu mahnının "Müxalif" məqamı üzərində yox, bəlkə, daha doğrusu "Hümayun" kökündə (həm də Azərbaycanda işlənən "Hümayun" məqamında yox, İran "Hümayun"u üstündə) bəstələndiyini yəqin etmiş olarıq;

2) Azəri xalq musiqisinin ən orijinal nümunələri içərisində məhz "Müxalif" kökündə bir çox gözəl mahnı, təsnif və rənglərin olduğunu, "Çahargah" dəstgahının ən mərkəz şöbələrindən birinin "Müxalif" olması, vaxtilə Zaqafqaziyada, o cümlədən Azərbaycanda kübarların xüsusi olaraq imtiyazlı vəziyyətdə yaşadıqları dövrdə (XIX əsr) azəri xalq musiqisində "Müxalif"in bir çox dəstgah tərkibində mühüm yer tutması və s. bu kimi cəhətlər həmin muğamatın heç də yalnız zadəganlara məxsus olduğuna dəlalət etmir. Bizcə, muğamların bu tərzdə, süni surətdə və bəzi zahiri əlamətlərinə görə təsnif edilməsi, bu qayda üzrə onların "sinfi mənsubiyyətini" bəlliləşdirmək təşəbbüsü düzgün prinsip sayıla bilməz; məsələyə belə yanaşma axırda saxta sosioloji mülahizələrlə nəticələnə bilər;

3) "Müxalif" muğamının Azərbaycan xalq kütləri içərisində güya geniş yayılması haqqında Ü.Hacıbəylinin kitabında heç bir söz yoxdur.

Sonra professor X.Kuşnaryov muğamat məfhumuna, məlum olduğu kimi, "öz üsulu və xarakterinə görə improvizasiya mahiyyətli geniş instrumental-vokal, ya da instrumental əsər" – deyə əslində tamamilə düzgün tərif verməklə bərabər, əvvəla, muğamatın qeyd olunan formalarından əlavə, həm də yalnız vokal şəklinin də varlığını nəzərdən qaçırır, ikincisi də muğamatın başqa formalara nisbətən məhz instrumental-vokal tərəfinin əsas mövqe tutduğu məsələsinə nədənsə az fikir verir. Halbuki, muğamın instrumental-vokal əsər şəklində ifası işində vokal cəhətinin, daha doğrusu oxunan mətnin, şerin (başlıca olaraq qəzəl formasının) tutduğu böyük mövqeyi unutmaq düzgün olmaz. Biz muğamatın vokal ifaçılığında əruz vəznində yazılmış şeirlərin bəzi hallarda daha münasib, daha təbii olması və üstünlük göstərməsi səbəbləri kimi incə və "nazik mətləbləri" nəzərə aldığımız bir halda, muğamatın "qeyri-müsəlman xalqları" dilində necə səslənə biləcəyini və nə kimi təsir bağışlayacağını təsəvvürə gətirmək heç də çətin deyil. Məhz buna görə də, ehtimal etmək olar ki, X.S.Kuşnaryovun "qeyri-müsəlman və o cümlədən erməni" deyə nəzərdə tutduğu sənətkarların muğam ifaçılığındakı iştirakı, – muğamatın əsas etibarilə yalnız instrumental sahəsi üzrə məhdudlaşmış və bu xalqlar öz arasından bir çox istedadlı və muğamatı böyük məharətlə ifa edən sazəndələr – instrumentalistlər (tarçılar, kamançaçılar, düdükçülər, nağaraçılar və sairə) yetişdirdikləri halda, bunun müqabilində, sözün həqiqi mənasında əsl muğam müğənnisi – xanəndə tərbiyələndirə bilməmişlər.

Professor X.Kuşnaryov çox haqlı olaraq qeyd edir ki, muğam sənətinə aid bir çox problemlər, o cümlədən muğamın tarixi inkişafı, onun kompozisiya prinsipləri, milli xüsusiyyəti kimi məsələlər hələ bu vaxta qədər qane ediləcək səviyyədə işlə-

[5] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi – 3. Əl-Farabi, s. 392

[6] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi – 4. İbn-Sina, s. 394

nilməmişdir. Buna görə də, muğamata aid nöqteyi-nəzərlər üzrə bir-birinə zidd olan fikirlər, rəy ayrılığı var. Xüsusilə, muğamatın sinfi mahiyyəti ilə əlaqədar məsələlər üzrə rəy ayrılığı daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpmaqdadır. "Bu isə Sovet İttifaqı xalqlarının musiqi mədəniyyətində muğamatın mövqeyini təyin etmək məsələsində bəzi fikir ayrılığı və ziddiyyət əmələ gətirmiş olur. Bütün bu ixtilaflar başlıca olaraq məsələnin tarixi cəhətinə qarşı göstərilən saymazlıqdan irəli gəlir: muğamata birdəfəlik və həmişəlik olaraq bu və ya başqa bir müəyyən sinfə mənsub edilmiş incəsənət kimi baxılır".

Muğam – dəstgahların tərkibi, yəni a) dəstgahların hansı şöbələrdən ibarət olması; b) hər şöbənin ayrılıqda melodikası; c) bu şöbələrin ardıcılığı; d) bir şöbədən o birisinə intiqal qaydaları; e) dəstgahların ifasında məqbul sayılan ifadə üsulu; i) melizm və zəngulə; f) ölçü (vəzn, bəhr) – ritm (iqa) bəhsinə dair daha başqa məsələlər və ümumiyyətlə, muğam ifaçılığı ilə əlaqədar olan bir çox problemlər illər boyu xanəndə və sazəndələr arasında qızğın mübahisələr mövzusu olmuşdur.

Şərq xalqları musiqisinin not yazısı yoxluğundan vaxtilə dəqiq surətdə kağız üzərinə köçürülməməsi, muğam ifaçılığının sərbəst improvizasiya (bədihəguyi) üsuluna geniş yol verməsi haqqından sui-istifadə edən bəzi xanəndə və sazəndələrin sxolastik mühakimələrindən başqa bir şey olmayan bu mənasız, yersiz, lakin kəskin höcətləşmələri, Şərq xalqları musiqi sənətinin inkişafı işinə çox əngəllər törətmişdir. Bu xüsusda Mir Möhsün Nəvvab[7] belə yazır:

"Ğena əhli onu (yəni dəstgahları – Ə.B.) müxtəlif zikr ediblər və təğənni həm edirlər. Əgər onların ixtilafın bu müxtəsər resalədə zikr edək, – tul kəlamə bais olar"[8].

Bunun üçün Nəvvab öz kitabında dəstgahların tərkibini bildiyi və düşündüyü tərzdə (yəqin ki, zamanının muğamat mütəxəssislərinin çoxu tərəfindən qəbul edilmiş variantda) şərh etməklə, məsələnin artıq həmişəlik olaraq birdəfəlik həll olunduğuna ümid bəsləyir. Nəvvab yazır: "Bəs bu elmin ixtilafatı alimlərinin arasında bir az məlum oldu və artıq demək lazım deyil"[9]. Bununla bərabər, Nəvvab dəstgahların tərtibi və dəstgah daxilində şöbələrin düzgün ardıcıllığı vəzifəsini nəğməkarın "insafına" – öhdəsinə tapşırmağı düzgün hesab edərək əlavə edir: "Bu əsvatın və ləhniyyətın və dəstgahın tərtibinin cüzi-əzəmi moqufdur təğənni edənlərin mərifətinə ki, hansı pərdədən ibtida eyləsin və hansı pərdəyəcən srud eyləsin

[7] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi – 5. Mir Möhsün Nəvvab, s. 396

[8] M.M.Nəvvab."Vüzuh-ül-ərqam". Bakı, 1913. s. 23

[9] Yenə orada, s. 24

və hansı pərdəyə və hansı ləhnə təbdil eyləsin və hansı pərdədən nüzül eyləyib təsnifatə mübəddəl eyləsin"[10].

Lakin Nəvvabın tərtib etdiyi dəstgahlar cədvəli özlüyündə kamil hesab edilə bilməzdi. Çünki Nəvvabın dəstgahlar siyahısında, məsələn, "Şur" dəstgahının heç "yerli-dibli" olmaması Nəvvabın tərtib etdiyi dəstgahlar məcmusunun doğrudan da nə qədər qüsurlu olduğunu aydın göstərir.

Muğamat məsələləri ilə əlaqədar olan mübahisələr, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, çox zaman isbatı çətin, dəlilsiz, mücərrəd mahiyyət daşıyan, həm də özlüyündə çox zaman heç də prinsipial olmayan boş mühakimələrdən başqa bir şey deyildi. Buna görə də, ayrı-ayrı hallarda xanəndə və sazəndələrdən bəziləri əslində tamamilə yersiz və mənasız olan bu münaqişələrə güya prinsipial bir xarakter verərək bu işdən sui-istifadə etmişlər. Bu cəhətdən vaxtı ilə bəzi savadsız sazəndələrin Azərbaycanda opera sənətinin yaradılması kimi nəcib təşəbbüsə qarşı maneçilik törətmək qəsdi ilə göstərdikləri yarıtmaz hərəkət çox səciyyəvidir.

İlk Azərbaycan opera tamaşası "Leyli və Məcnun"un orkestr heyətində iştirak edəcək tarçılar dəstəsi tamaşanın olduqca ağır şərait içərisində və çox böyük çətinliklərlə hazırlanıb başa çatdırıldığının canlı şahidi olmuşlar. Lakin buna baxmayaraq, tamaşa günü (məlum idi ki, bütün biletlər qabaqcadan satılıb qurtarmışdır) gündüz, son məşq zamanı, onlar öz aralarında baş verən bir mübahisəni bəhanə gətirib axşam tamaşada iştirak etməkdən boyun qaçırmışdılar.

Üzeyir Hacıbəyli yazır:

"Yadımdadır, nə isə bir havanın necə çalınması haqqında tarçılar arasında qızğın mübahisə başlandı və bu münaqişə elə bir ciddi hal aldı ki, operanın birinci tamaşasına Qurban Primovdan başqa heç bir tarçı gəlmədi. Odur ki, mən tamaşanın başlanmasına iki saat qalmış bu çatışmamazlığı təcili surətdə aradan qaldırmalı oldum: tarçılar dəstəsinin çalacağı musiqi parçalarını skripkaçılar partiyasına əlavə etdim"[11].

Muğam dəstgahlarının şöbə və guşələrindən ibarət olan tərkibi və bu tərkib daxilində həmin şöbə və guşələrin ardıcıllığı məsələsi ilə əlaqədar olaraq davam edən fikir ayrılığının səbəblərini bilmək üçün hər şeydən əvvəl Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" elmi əsərindəki "Tarixi məlumat" fəs-

[10] Yenə orada.

[11] Узеир Гаджибеков. «От Лейли и Меджнун» до «Кер оглы». «Бакинский рабочий», 16 марта 1938 г., № 61

linə müraciət edilməlidir. Burada Ü.Hacıbəyli öz ifadəli mühərrir-yazıçı qələmin xas olan bədiilik və maraqlı təşbihlərlə muğamatın əsrlər boyu nə kimi və nə səbəbdən daimi olaraq dəyişikliklərə məruz qaldığını canlı və əyani surətdə izah edir.

O yazır: "...Yaxın Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyəti XIV əsrə yaxın özünün ən yüksək inkişaf mərhələsinə çatmış, on iki sütunlu və altı qülləli bir "bargah" (dəstgah) şəklində vüqarla yüksəlməkdə idi. Onun zirvəsindən dünyanın dörd tərəfinə: Əndəlisdən Çinə və Orta Afrikadan Qafqaza qədər möhtəşəm bir mənzərə açılmışdı. Həmin bu "musiqi mədəniyyəti sarayının" inşasında ensiklopedis və qədim yunan musiqi nəzəriyyəsini yaxşı bilən Əbu-Nəsr Farabi kimi alim memar, Avropada Avitsenna adı ilə məşhur mütəfəkkir alim Əbu Əli ibn-Sina Əl-Kindi və başqaları iştirak etmişlər.

Bu musiqi "bargahı"nın zahirən möhkəm surətdə isnad etdiyi 12 sütun – 12 əsas muğamı, 6 qüllə isə – 6 avazatı təmsil edirdi. 12 əsas muğam bunlar idi: Üşşaq, Nəva Busəlik, Rast, İraq, İsfahan, Zirəfkənd, Bözörg, Zəngulə, Rəhavi, Hüseyni və Hicaz.

XIV əsrin axırlarında baş verən ictimai-iqtisadi və siyasi dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq, bu möhtəşəm "musiqi bargahında" fəlakətli çatlaqlar əmələ gəldi ki, bunun nəticəsində həmin "bargahın" sütunları və qüllələri söküldü, özü isə uçulub dağıldı.

Yaxın Şərq xalqları həmin uçub dağılmış "musiqi binasının" dəyərli "qırıntılarından" istifadə ilə buna özlərinin də məqam-tikinti" materialını qataraq, hər kəs özlüyündə, öz xalqı üçün səciyyəvi olan üslubda, özünün xüsusi "musiqi məbədini" bina etdi. Bu işdə təbiidir ki, 12 klassik muğamın adları və eləcə də bu muğamların özləri böyük dəyişikliklərə məruz qaldılar: belə ki, əvvəllərdə müstəqil muğam sayılan musiqi, – indi bəzi xalqlar musiqisində – muğamın bir şöbəsinə çevrildi, ya da əksinə: əvvəlləri şöbə adlanan hissə indi müstəqil bir muğam oldu. Eləcə də eyni ad daşıyan muğam və onun şöbələri ayrı-ayrı xalqlarda başqa-başqa məfhumu ifadə etməyə başladı. Zamanın və hadisələrin sarsıdıcı təsirinə qarşı mətanətlə duran yeganə muğam – "Rast"dır. Bu muğamın özülü o qədər möhkəm və əsası o qədər məntiqlidir ki, o, daşıdığı adın mənasına tamamilə uyğun gəlir: Rast – yəni düz, dürüst, düzgün. Qədim musiqişünaslar "Rast"ı muğamların anası adlandırmışlar. O, nəinki daşıdığı adı və öz səsdüzümünün kökünü, hətta öz tonikasının (mayəsinin) ucalığını da zəmanəmizə qədər mühafizə edib saxlamışdır. "Rast" muğamı Yaxın Şərq xalqlarının hamısında eyni tərtibdə olub, tonikasının ucalığı da eynidir. Bu tonika kiçik oktavanın "sol" notundan ibarətdir"[12].

[12] Узеир Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки, s. 10-11

"Rast" muğamının kök quruluşunun Yaxın Şərq xalqları musiqisində ümumi olması haqqında Üzeyir Hacıbəylinin müddəası tamamilə düzgündür və buna heç söz ola bilməz. Lakin bu ümumilik "Rast"ın, Üzeyirbəyin qeyd etdiyi kimi, yalnız səsdüzümünün kökü, tonikasının ucalığı kimi cəhətlərinə aid edilməlidir. Çünki tərtibi, quruluşu, səsdüzümü, kökü və mayəsinin ucalığı etibarilə bu qədər ümumi sayılan "Rast"ın dəstgah tərkibinə gəldikdə, xüsusilə onun şöbələrinin ardıcıllığına aid ayrı-ayrı təfərrüatı nəzərə alsaq, burada artıq böyük bir fərq, müəyyən ayrılıq və xüsusiyyət olduğunu görərik.

Həm də bu ayrılıq cəhətlərini nəinki ayrı-ayrı xalqların "Rast" muğamını bir-birilə müqayisə etdikdə, hətta Azərbaycanda təxminən eyni tarixi dövrə mənsub olan məktəblərin musiqi praktikasında da müşahidə etmək mümkündür. "Rast" dəstgahının tərkibi (yəni hansı şöbə və guşələrdən ibarət olması) və eyni zamanda bu şöbə və guşələrin ardıcıllığı üzrə olan ayrılıq aşağıdakı cədvəllərdən aydın görünür:

"Məcməüş-şüəra" (Ağa kərim Salik, Ağa Dadaş Müniri, Ağa Seyid oğlu Ağabala və b.); əlavə olaraq Mənsurovlar evində toplaşan musiqi məclislərində. Bakı (Abşeron)	**"Məclisi-xamuşan" (Mir Möhsün Nəvvab, Əsəd oğlu Mirzə Sadıq, Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Qaryağdıoğlu Cabbar və b.). Şuşa (Qarabağ)**	**"Beytüs-Səfa" (Seyid Əzim Şirvani, Məhəmməd Səfa, Mirzə Məhəmməd Həsən); əlavə olaraq Məhəmmədzadə Mahmudağa Əhməd ağa oğlunun malikanəsində toplaşan musiqi məclislərində. Şamaxı (Şirvan)**

Mayeyi-Rast	Rast	Rast
Novruz-rəvəndə	Pəncgah	Üşşaq
Rast	Vilayəti	Mücri
Üşşaq	Mənsuriyyə	Hüseyni
Hüseyni	Zəmin-xara	Vilayəti
Vilayəti	Rak-hindi	Siyahi-ləşkər
Xocəstə	Azərbaycan	Məsihi
Xavəran	Əraq	Dəhri
Əraq	Bayatı-türk	Xocəstə
Pəncgah	Bayatı-Qacar	Şikesteyi-fars
Rak	Mavərənnəhr	Rak-hindi
Xavəran	Bal-kəbutər	Rak-Xorasani
Əmiri	Hicaz	Saqinamə
Məsihi	Şahnaz	Əraq
Rast	Əşiran	Təsnif-Qərai
	Zəng-şötör	Məsnəvi
	Kərkuki	Zəng-şötör
	Rast	Nəğməyi-hindi
		Mənəvi
		Kabili
		Rast

"Rast" muğamının tərkibi və şöbələrinin ardıcıllığı haqqında müasir İran musiqişünaslarının da mülahizələri müəyyən dərəcədə bir-birindən fərqlidir:

Əli-Nəqi Vəziri	**Ruhulla Xaleqi**	**Mehdi Barkeşli**
Zəngi-şötör	Dəraməd	Zəngi-şötör
Pərvanə	Zəngulə	Pərvanə
Ruh-əfza	Pərvanə	Nəğmə
Pəncgah	Nəğmə	Xosrovani
Sepehr	Ruh-əfza	Puh-əfza
Üşşaq (əlavə olaraq Zabol və Bayatı-əcəm guşələri)	Xosrovani	Niriz
	Pəncgah	Pəncgah
Bəhr-nur	Süpehr	Süpehr
Qaraçə	Üşşaq	Üşşaq
Möbərriğə	Niriz	Zabol
Nəhib	Bayatı-əcəm	Bayatı-əcəm

Möhəyyər (bundan sonra: Aşuravənd, Bəstə-nigar, İsfahanək, Kereşme, Həzin, (Zəngulə və Pərvanə guşələri gəlir)	Möbərriğə	Bəhr-nur
Nəfir-Fərəng	Qaracə	Qərəcə
Novruz-ərəb	Bəhr-nur	Mübərriğə
Əbül-çəp	Əbül-çəp	Süpehp
Mavərənnəhr	Leyli və Məcnun	Nəcib
Rak-Abdulla	Ravəndə	Əraq
	Novruz-ha	Mühəyyər
	Nəfir-fərəng	Aşur
	Əraq	İsfahanək
		Həzin
		Kereşmə
		Zəngulə
		Tərz
		Əbül-çəsb (başqa kitablarda: "Əbül-çəp")
		Leyli və Məcnun
		Novruz-ərəb
		Novruz-səba
		Novruz-xara
		Nüfru-fərəng
		Mavərənnəhr
		Rak
		Rak-hindi
		Rak-Keşmir (2 variantda)
		Rak Abdulla

Türk musiqisinə gəlincə, burada "Rast" muğamının tərkibi, quruluşu və həm də ardıcıllığı türk musiqişünası Həsən Təhsin tərəfindən belə izah olunur:

"İbtidai Rast pərdəsindən başlayıb, Dügah, Segah, Çargah, Nəva, Hüseyni, Övc, Gərdaniyyədə dayanaraq Müxəyyərə qədər çıxıb bədə[13] Müxəyyərdən Gərdaniyyə, Əcəm, Hüseyni, Nəva, Çargah, Segah, Dügah, Rast, İraq, Əşiran pərdəsilə bir Yegah açıb təkrar Yegah Əşiran, İraq, Rast, Dügah açaraq yenə İraq ilə Rastda qərar edər".

Bununla bərabər, Həsən Təhsin bunu da qeyd edir ki, "bu qayda sazəndələrdə cari isə də xanəndəkan əsnayi-ağazə və təqsim sırasında ixtiragərdəsi olan nəğmə icabına görə Çargah yerinə Hicaz və Segah yerinə – Kürdi ifa edərək pəcəndidə[14] üslubu üzrə nəhayət Rastda qərar edər".

[13] Sonra

[14] Xoşa gələn, bəyənilən. Burada improvizasiya mənasında işlədilir.

Həsən Təhsin də, Üzeyir Hacıbəyli kimi, "Rast" muğamı tonikasının (mayəsinin) "sol" notundan ibarət olduğunu xüsusi olaraq qeyd edir.

Beləliklə, muğam dəstgahlarının tərkibi, quruluşu və şöbələrinin (hissələr) ardıcıllığı məsələsində musiqişünaslar və ifaçılar arasında illər boyu davam edən bütün bu rəy müxtəlifliyi, əslində, (muğamatın tamamilə sərbəst improvizasiya üsulu üzrə ifa olunduğu səbəbindənmi?!) hər nə qədər təbii və "biz-zərurə" hesab edilsə də, dəstgahları təxmini də olsa müntəzəm bir qaydaya salmaq, şöbələri bəlliləşdirmək, şaxə və guşələrini mümkün olduqca konkret şəkildə müəyyənləşdirmək vəzifəsi azəri musiqi ictimaiyyətinin daim diqqət mərkəzində olmuşdur.

Xüsusilə Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra respublikamızın musiqi həyatında başlanan dirçəlmə və canlanma, Azərbaycan musiqi sənətinin tərəqqi və inkişafı üçün hökümətin gördüyü bir çox böyük tədbirlər cümləsində, respublikamızın tarixində ilk dəfə olaraq musiqi məktəbləri üçün yaxşı bir dərs planı tərtib etmək, yeni muğamatçı kadrlar (istər nəğməkar, istərsə də çalğıçı) hazırlamaq işini sahmana salmaq vəzifəsi də böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Bu şərəfli vəzifəni layiqincə yerinə yetirmək üçün dəstgahlar tərkibinin dəqiqləşdirilməsi məsələsi də bütün zəruriyyəti ilə qarşıda durmuşdu. Odur ki, 1923-cü ildə Bakıda, Azərbaycan SSR Xalq Maarif Komissarlığının göstərişi ilə, Azərbaycan musiqi məktəbi yanında muğama yaxşı bələd olan xanəndə və sazəndələrdən ibarət "Muğam komissonu" adlanan elmi şura təşkil olunmuşdu. Şuranın sədrliyi həmin musiqi məktəbinin müdiri Üzeyir Hacıbəyliyə tapşırılmışdı. Şuranın daimi üzvləri: Qaryağdıoğlu Cabbar[15], Qurban Primov[16], Şirin Axundov[17], Mirzə Fərəc Rzayev[18], Mənsur Mənsurov[19], texniki katibi isə bu sətirlərin müəllifi idi. Şuranın iclaslarında arabir (Bakıya gəldiyi günlərdə) İslam Abdullayev[20] də iştirak edirdi.

Əvvəllər musiqi məktəbində, sonralar isə (1925-ci ildən başlayaraq) Azərbaycanı tədqiq və tətəbbö cəmiyyəti nəzdində yerləşən bu Muğam elmi şurası Azərbaycan xalq musiqisinin (əsas etibarilə muğamatın) bəzi mühüm nəzəri məsələlərini müəyyənləşdirmək, dəqiqləşdirmək kimi əhəmiyyətli və şərəfli bir iş üzərində çalışmışdır.

[15] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi - 6. Cabbar Qaryağdıoğlu, s. 401
[16] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi - 7. Qurban Primov, s. 404
[17] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi - 8. Şirin Axundov, s. 407
[18] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi - 9. Mirzə Fərəc Rzayev, s. 407
[19] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi - 10. Mənsur Mənsurov, s. 408
[20] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi - 11. İslam Abdullayev, s. 409

Qeyd etməliyəm ki, bu elmi şuranın iclasları da çox vaxt qızğın mübahisə şəraitində keçirdi. Lakin "Həqiqət fikirlər təsadüməsindən (toqquşmasından) doğar" məsəlində deyildiyi kimi, bu münaqişələr nəticəsində bir çox düzgün, dürüst və ağlabatan xülasələr əldə edilirdi. Bu elmi şura işlərinin səmərəli olmasını təmin edən iki qüdrətli amil var idi: əvvəla, sədrlik edən Üzeyir Hacıbəyli bəhs mövzusu olan iki zidd müddəadan hansı birisinin daha düzgün olduğunu bir-birilə tutuşdurub dürüst müəyyən edir və həm də məclisdə başlanan ixtilafın ən qızğın çağında, iştirakçıların bir çoxundan fərqli olaraq, böyük səbir və hövsələ göstərirdi. Beləliklə o, mübahisəyə səbəb olan mövzunun daha düzgün həll edilməsi yolunu yaxşı təlqin edirdi.

İkincisi, hələ şuranın lap birinci iclasında hamının qəbul etdiyi bir qərardan – "prosedura qaydasından", yəni məsələlərin müzakirəsini keçirməklə əlaqədar olaraq, əvvəlcədən hamı tərəfindən bəyənilmiş bir üsuldan lazımi vaxtda səmərəli istifadə edilirdi. Bu üsul isə bundan ibarət idi: mübahisəli olan müəyyən bir məsələ üzrə ümumi rəy əldə edilə bilmədiyi və beləliklə də məsələ açıq qaldığı hallarda, həmin mübahisəli məsələ haqqında son və qəti hökm verilməsi bütün muğam ustaları arasında ən çox nüfuzlu sayılan qocaman Mirzə Muxtar Məmmədova[21] həvalə olunurdu. O, muğam komisyonunun ağsaqqalı, fəxri münsifi sayılırdı. Hər bir mübahisəli məsələ haqqında onun mülahizəsi heç bir etiraz qəbul etməyən qanun hökmündə idi. Ona göstərilən böyük hörmət və etimad onun Azərbaycan musiqisini, xüsusilə muğamatı doğrudan da hamıdan yaxşı bildiyindən əmələ gəlirdi. Bu isə onun atası məşhur ustad Mirzə Ağa Əli Əsgər məktəbini[22] vaxtilə mükəmməl surətdə ikmal edib mənimsədiyindən irəli gəlirdi. Çox yaxşı musiqi hafizəsi olan, ərəb və fars dillərində sərbəst danışan, oxuyub-yazan Mirzə Muxtar muğamat aləminin soltanı idi.

İndi bu sətirlərin müəllifi də həmin elmi şuranın vaxtilə muğamatın problemlərinin işlənməsi üzrə gördüyü işləri böyük ehtiram hissi ilə yad etməklə bərabər, o mötəbər musiqi məclisinin yekdilliklə qəbul etdiyi mülahizələri bu gün də yüksək qiymətləndirdiyi üçün, lüğətdə şərh edilən ayrı-ayrı müddəanı mətbu sənədlərlə əsaslandıra bilmədiyi çox nadir hallarda (lüğətdə olan bütün terminlər və həmçinin onların izahı bir qayda olaraq mütabiq elmi sənədlərə, kitablara elmi məqalə-

[21] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi – 12. Mirzə Muxtar Məmmədov, s. 419
[22] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi - 13. Mirzə Ağa Əli Əsgər, s. 422

lərə əsaslanır), həmin "Muğam komisyonu"nun qəbul etdiyi qərarlara və onun "əfkar-ümumiyyəsinə" isnad edir.

Gənc musiqi həvəskarlarının işini asanlaşdırmaq üçün müəllif Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabında adları çəkilmiş klassik musiqi alimlərinin, eləcə də lüğət məqalələrində adları qeyd olunan Azərbaycan musiqi sənəti ustalarının həyat və yaradıcılığı haqqında kitabın sonunda müxtəsər məlumat verməyi faydalı hesab etmişdir.

II

Cahanşümul bir inkişafa çatmış musiqi mədəniyyətinin yaradıcılıq təcrübələrindən dərs alan bəstəkarlarımız və musiqi xadimlərimiz milli musiqi sənətimizin yeni formalarla zənginləşməsi, əvvəllər Azərbaycan musiqi sənətinə məlum olmayan bir çox musiqi janrlarının hazırda musiqimizdə təşəkkül tapıb formalaşması, musiqi əsərlərində bədii ifadə üsullarından hərtərəfli istifadə edilməsi kimi mühüm yaradıcılıq nailiyyətləri əldə etmişlər.

Buna görə də hazırda musiqi praktikasında işlənən terminləri yaxşıca öyrənib bilməklə bərabər, bu terminlərin Azərbaycan dilində dəqiq və daşıdığı məfhumu düzgün ifadə edən qarşılığını müəyyən etmək işi zəngin musiqi həyatımızın irəli sürdüyü təxirəsalınmaz vəzifələrdən biridir. Lüğətin ikinci hissəsi bu hədəfə xidmət etmək arzusu ilə tərtib olunmuş və burada musiqi terminologiyası əsas götürülmüşdür. Müəllif lüğətin bu hissəsinin sözlüyünün tərtibində aşağıdakı rus dilində lüğət kitablarından istifadə etmişdir:

– Должанский А. Краткий музыкальный словарь. Л., 1952; 2-ci nəşr: Л., 1955; 3-cü nəşri: Л., 1958;

– Павлюченко С.А. Краткий музыкальный словарь (справочник). М. 1950.

– Сеженский К. Краткий музыкальный справочник. М., 1938; Сеженский К.Краткий словарь музыкальных терминов. 2-ci nəşri: Москва-Ленинград. 1950;

– Гарбузов Н. Терминология по елементарной теории музыки. М.-Л., 1945;

– Островский А.Л. Краткий музыкальный словарь. Л.-М., 1949.

Müəllifin əlyazması hüququnda buraxılan "Musiqi terminləri lüğəti"nin (1956) ilk variantından fərqli olaraq, indi hər terminin məxəzi, hərfi mənası, semasioloji

mövqeyi verilmişdir ki, bu da ikinci hissənin nisbətən daha aydın olmasına kömək edə bilər.

İkinci hissənin tərtibində aşağıdakı əsas prinsiplər nəzərdə tutulmuşdur:

1. Hər bir terminin bir neçə məfhumu yox, mümkün olduqca çox az, lakin ən yaxşısı hesab edilən yalnız bir konkret məfhumu ifadə etməsinə zəruri şərt kimi riayət etmək.

2. Musiqi sənətinin hazırda bütün dillər üçün ümumi olan beynəlxalq terminlər fondunu Azərbaycan musiqi terminologiyasında da eynilə saxlamalı. Bu prinsipə əsaslanaraq, musiqi leksikasında kök salmış və hazırda işlənməkdə olan beynəlxalq terminlər eynilə qəbul edilməlidir.

3. Formal tərcüməçilik məhsulu olduğundan daşıyacağı məfhumu dəqiq surətdə ifadə etməyən və beləliklə də semantik cəhətdən tamamilə başqa-başqa anlayışlardan ibarət məfhumların bir eyni termin ilə verilməsi nəticəsində elmdə və ümumiyyətlə, musiqi praktikasında ifadə çətinlikləri yaradan omonimlərə mümkün olduqca yol verməmək.

4. Vaxtilə klassik musiqi sənətimizdə və həm də qədim Azərbaycan musiqi kitablarında, risalələrdə, təzkirələrdə çox işlənən terminlərdən bəziləri mətndə hazırda qəbul olunub işlənən terminlərin yanında kiçik mötərizə içərisində qeydə alınmışdır.

III

İncəsənətin başqa sahələrindən fərqli olaraq, dünya musiqi ədəbiyyatında xarici dillərdən götürülmüş və latın əlifbası ilə yazılan terminlərdən çox geniş istifadə olunur.

Bu terminlərin musiqi praktikasında tutduğu yer tibb elmində latın dilində olan və latın əlifbası ilə yazılan terminlərin mövqeyi kimidir. Başlıca olaraq italyan dilindən götürülmüş bu terminlər musiqinin səciyyəvi cəhətlərini qeyd etmək, musiqi əsərlərinin ya da onun ayrı-ayrı hissələrinin nə sürətdə (tempdə) ifa olunmasının lazım gəldiyini, ifaçılıq ədalarını, əsərin səslənməsinə çatdırmaq və ümumiyyətlə, musiqiyə aid daha bir çox mühüm xüsusiyyətləri aydınlaşdırmaq, şərh və izah etmək üçün işlənir.

Odur ki, musiqi lüğətinin çoxu, adətən, bu xarici dillərdən götürülmüş terminlərin izahı ilə tamamlanır. Bizim də bu lüğətin ayrıca – üçüncü fəsli musiqidə ən çox işlənən xarici dillərdə olan musiqi terminlərinin izahına həsr edilmişdir.

Müəllif lüğətin bu fəsli üçün əsas etibarilə Adolf Qarrasın rus klassik musiqişünaslığının banilərindən biri olan yazıçı Vladimir Fyodoroviç Odoyevski (1804-1869) və başqaları tərəfindən təshih və təkmil olunmuş "Musiqi lüğəti"ndən və həm də sovet musiqişünasları Boris Solomonoviç Şteynpress və İzrail Markoviç Yampolskinin birgə tərtib etdikləri "Ensiklopedik musiqi lüğəti" («Энциклопедический музыкальный словарь», Государственное научное издательство Большая Советская энциклопедия, Москва, 1959) kitabından istifadə etmişdir.

Əfrasiyab BƏDƏLBƏYLİ

ŞƏRTİ İXTİSARLAR

alb. – alban dili
alm. – alman dili
bol. – bolqar dili
bur. – burada, bu yerdə
qəd. alm. – qədim alman dili
qəd. lat. – qədim latın dili
qəd. rus. – qədim rus dili
qəd. slav. – qədim slavyan dili
qot. – qot dili (qədim alman qəbilələrindən birinin dili)
dan. – adi danışıq ifadəsi, bəzən işlənən musiqi jarqonu
d.d. – daha doğrusu
ər. – ərəb dili
əs. m. – sözün əsl mənası
ind. – İndoneziya dili
ing. – ingilis dili
isp. – ispan dili
ital. – italyan dili
ixt. – ixtisarla, müxtəsər
yun. – yunan dili

kelt – kelt dillərində
kiç. – kiçiltmə şəkilçisi
kl. əd.-da – klassik şairlərin (Firdovsi, Nizami, Füzuli və b.) əsərlərində təsadüf olunan musiqi terminləri
kl. m.-də – bax ş. kl. m.-də
lat. – latın dili
mac. – macar dili
məc. – sözün məcazi mənasında
pol. – polyak dili
prov. – provansal dili
rum. – rumın dili
rus. – rusca, rus dili
t.s. – törəmə söz
tür. – türk dili
ukr. – Ukrayna dili
üst. – üstünlük dərəcəsi
fars. – fars dili
fr. – fransız dili
xüs. – xüsusi, spesifik mənada
hərf. – sözün hərfi mənası
hind. – hind dili
coğ. – coğrafi ad
ş. kl. m.-də – Orta və Yaxın Şərq xalqlarının klassik musiqi ədəbiyyatında
şək. – şəkilçi

AZƏRBAYCAN MUSİQİ TERMİNLƏRİ

A

Ağı – ağlaşma zamanı avazla oxunan nisgilli sözlər.

Alt mizrab – mizrab ya təzənə ilə çalınan simli musiqi alətlərində (saz, tar, ud və s.) mizrabın sim üzərinə aşağıdan yuxarı vurulması. Çox vaxt notlar üzərində V işarəsi ilə qeyd edilir.

Ana saz – həcmi etibarilə ən böyük saz (bax Saz).

Araçalğı – zərbli muğamlar, təsnif və mahnıların ayrı-ayrı bəndləri (hissələri, kupletləri) arasında, həm də başlanğıcda ifa olunan instrumental epizod.

Arayeş-Xurşid (*fars.* arayeş – zinət, bəzək, xurşid – günəş) – kl. əd.-da: muğam guşələrindən biri, ya da bir mahnı – təsnif adı.

Arazbarı – Şur kökündə olan zərbli muğamlardan biri. Ölçüsü ¾-dür. Tək (solo), həm də xorla oxunur. İkinci halda vaygirlik edənlər fərdçinin hər misrasını "ay zalım" nidası ilə tamamlayırlar.

Aşıx – simli musiqi alətlərinin kəlləsində simlərin sarıldığı zivana (balaca paya, qulaq).

Aşıq (*ər.* aşiq – vurğun, məftun) –yaradıcılığında şairlik, nəğməkarlıq, çalğıçılıq (saz aləti), bədii qiraət və rəqs sənətlərini üzvi surətdə, sintetik tərzdə birləşdirən xalq sənətkarı.

Aşıq-guş – Zabol Segahı dəstgahının son guşəsi.

Aşıq-Hüseyni – aşıq vokal – instrumental formalarından biri.

Aşur-avənd – kl. əd.-da: Mahur dəstgahında Rak-Abdulla ilə Həzin guşələri arasında ifa olunan kiçik instrumental epizod.

Avaz –
1. Musiqinin nəğməkar səsi ilə ifa edilməsi (*fars.* Avazi-bəm – aşağı səs, bas);
2. Müasir vokal – instrumental musiqidə nəğməkar partiyasına aid olan not sətri;
3. Səs, səda.

Avazat – ş. kl. m.-də: məlum 12 muğamdan (Üşşaq, Nəva, Busəlik, Rast, İraq, İsfahan, Zirəfkənd, Büzürg, Zəngulə, Rəvahi, Hüseyni, Hicaz) əlavə 6 dəstgahın (qəveşt, Gərdaniyyə, Səlmək, Novruzi, Mayə, Şahnaz) məcmusu.

Avazə – 1. mahnı, motiv (hava); 2. ton.

Avazəxan – nəğməkar, müğənni.

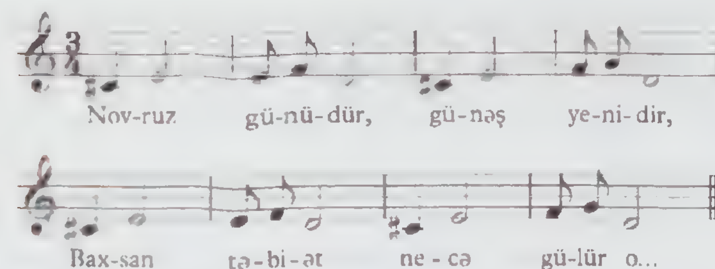
Ayaq etmə – dan. musiqi mətləbini qurtarıb başlanğıc kökünə (mayəyə) qayıtmaq prosesi.

Ayaqlı qoşma – aşıq musiqi – şeir yaradıcılığında ən geniş yayılmış janrlardan biri. Çox vaxt beş bənddən ibarət olur:

Ayin-ey-Cəmşid – kl. əd.-da: əfsanəvi adil padşah Cəmşid öldürüldükdən sonra taxt-tacı ələ keçirən zülmkar və qaniçən Zöhhakın hökmranlığı zamanı Cəmşid tərəfdarlarının gizli surətdə təşkil etdikləri dini mərasim mahnıları.

Azad-var – kl. əd.-da: muğamat guşələrindən biri.

Azərbaycan –
1. Rast, Şur, Çahargah dəstgahlarının tərkibində olan şöbələrdən biri;
2. Xalq oyun havası.



B

Baba-Tahir – Şur dəstgahı tərkibində olan guşələrdən biri.

Badamı şikəstə – aşıq mahnı yaradıcılığı formalarından biri.

Bağdadi – kl. m.-də: Rəhab dəstgahında Hicaz şöbəsindən sonra Şahnaza keçmək üçün istifadə olunan guşə.

Bağ-Siyavuş – kl. əd.-da: muğam guşələrindən biri.

Bağ-Şəhriyar – kl. əd.-da: muğam guşələrindən biri.

Bahar – kl. m.-də: 12 əsas muğamla yanaşı qeyd olunan ən qədim zərbli muğamlardan biri.

Balaban – bax Balaman.


Ağac balamanlar

Balaman – əslində tut, nadir hallarda isə ərik ağacından düzəldilmiş, baş tərəfinə ikiqat yastı qamış müştük taxılmış (buna görə də çox zaman yastı balaman adlanan) üfləmə musiqi aləti. Gövdəsində 9 dəlik olur (8-i ön, biri isə arxa hissədə). Ən qədim zamanlardan bəri Azərbaycanda çox geniş yayılmış nəfəs musiqi alətidir.

Bal-Kəbutər (*fars. hərf.* bal – qanad, kəbutər – göyərçin) –

1. Şur və Hümayun dəstgahlarının mayəsində hər bir musiqi cümləsini ayrılıqda tamamlamaq üçün (kadans) hər dəfə zildən-bəmə doğru kvarta intervalının ifası (məsələn: tarda iki dəfə boş ağ simin və sonra bir dəfə boş sarı simin vurulması);

2. Orta əsr Azərbaycan klassik musiqisində Rast və Rəvahi (Rəhab) dəstgahlarında Mavərənnəhr ilə Hicaz şöbələri arasında ifa olunan guşə;

3. Müasir azəri xalq musiqisində Çahargah mayəsində ifa olunan instrumental epizod.

Bang-səbzə (*hərf.* yaşıllıqdan gələn səs) – kl. əd.-da: muğam guşəsi.

Barmaq – dan. simli musiqi alətində çalan sazəndənin şəxsi yaradıcılığından doğan ən xırda xallar, çox kiçik, lakin bitkin instrumental epizodlar, improvizasiya ifadəsindən yaradılan kiçik variantlar.

Bavi (bavi qəbilələri) – Hümayun dəstgahında Əbülçəp ilə Suzi-güdaz şöbələri arasındakı guşə.

Bayatı (Bayat adlı Azərbaycan qəbilələri) – hər qitəsi (kupleti) dörd misradan ibarət xalq lirik vokal musiqi janrı. Bayatının hər qitəsində dərin fikir, müəyyən bir fəlsəfi məna ifadə olunur.

Bayatı-Əcəm – bax Bayatı-türk.

Bayatı-Ərəban – köhn. Şüştər kökünə mənsub səsdüzümü.

Bayatı-İsfahan – kl. m.-də:

1. İsfahan adlanaraq 12 əsas muğamdan biri;

2. Bayatı-Şiraz dəstgahının əsas şöbələrindən biri.

Bayatı-Kürd –

1. Bayatı-Şiraz, Dəşti muğamlarında, eləcə də müstəqil şəkildə oxunan muğam;

2. Şur dəstgahında Hacı Hüsni, Bəstə-nigar, Qatar və Qərai şöbələrini birləşdirən böyük bir epizod.

Bayatı-Qacar –

1. Dügah, Şur muğamı tərkibində olan əsas şöbələrdən biri;

2. Bərdaşt, mayə, Hüseyni, şikəstə, zil Bayatı-Qacar kimi şöbələr məcmusundan ibarət kiçik bir dəstgah.

Bayatı-race – kl. m.-də: Şur məqamında olan və Şur dəstgahı tərkibində sayılan Əfşarının (Ovşarı) guşələrindən biri.

Bayatı-Şiraz –

1. Azərbaycan musiqisinin yeddi əsas muğamından biri;
2. Bərdaşt, Mayə, Nişibi-fəraz, Bayatı-İsfahan, Xavəran, Üzzal kimi mühüm muğam şöbələrinin məcmusundan ibarət olan bir dəstgah. Öz gözəl, axıcı ləhni və dərin təsir qüvvəsinə görə musiqi ədəbiyyatında çox zaman "ərusi musiqi" ("musiqinin gəlini") adlandırılır.



Bayatı-türk – kl. m.-də: Şur dəstgahı tərkibində olmaqla özlüyündə Dügah, Fili, Şikəstə, Camədəran, Mehdiyi Zərrabi, Ruh-ül-ərvah kimi şöbələri birləşdirən muğam.

Bədr (*hərf.* 14 gecəlik ay, mehtab) Çahargah dəstgahının mayəsində çalınan guşə.

Bəhər bayatı – aşıq musiqi – şeir yaradıcılığı formalarından biri. Bəhər bayatının məzmunu məhsul yığımının başa çatdırılması ilə əlaqədar şənliyi vəsf edir.

Bəhlul – musiqi məclisi iştirakçılarını məzəli mahnılarla əyləndirən təlxək.

Bəhr - musiqi vəzninin təşəkkül sistemi. Əgər vəzn musiqi səslərinin zaman ərzində səslənmə müddəti ilə əlaqədar olan ölçüdəki qarşılıqlı nisbəti ifadə edirsə bəhr səslərin bu hərəkət ahəngində olan həmin bu nisbətin meyarı vəzifəsini daşıyır və ölçü normasını təsbit və tənzim etmiş olur. Musiqi səslərinin məntiqi, həm də mənalı surətdə təkrarlanması və növbələnməsi (ahəng) üçün bəhr təşəkkülünün olması zəruridir. Ən mürəkkəb, ən qarışıq və ən dolaşıq görünən vəzn müəyyən bəhr qəlibinə yerləşdirilə bilər.

Bəhr, əsasən, çox vaxt müntəzəm, yəni bir qaydada olur (belə halda musiqi taktları – xanələri eyni ölçüdə, bir bərabərdə olur), lakin qeyri-müntəzəm (yəni tez-tez dəyişən belə hallarda taktlar xanələr müxtəlif ölçüdə olur) bəhrlərə də tez-tez təsadüf edilir. Sərbəst improvizasiya yolu ilə ifa olunan Azərbaycan muğamlarının bəhri həm olduqca mürəkkəb, həm də tez-tez dəyişəndir.

Bəhr-nur – kl. m.-də:

1. Rast-Pəncgah dəstgahında Üşşaqdan sonra gələn guşə;
2. Hümayun dəstgahında Bayatı-Əcəm ilə Şahnaz arasında olan guşə.

Bəxtiyari - kl. m.-də: Hümayun dəstgahındakı ilk guşələrdən biri.

Bəm –

1. Aşağı registr;
2. Aşağı səs, yoğun səs, qalın səs (bas, bariton);
3. Ud musiqi alətində ən aşağı sim, birinci sim (do[1]).

Bərbət (*hərf.* bər – sinə, döş + bət – ördək) – ən qədim Azərbaycan simli musiqi aləti.


Bərbət

Bərdaşt – dəstgahların əvvəlində, müqəddimə tərzində çalınan kiçik instrumental epizod.

Bəsit musiqi vəznindəki bəhrlərdən biri.

Bəstə-nigar Çahargah dəstgahının ilk əsas şöbələrindən biri.

Bidad (*hərf.* haqsızlıqdan şikayət) Hümayun dəstgahında beşinci pillədə ifa olunan həzin və kədərli guşə.

Bidəgani – Əbu-Əta muğamının son guşəsi.

Binsir (*ər.*) – adsız barmaq.

Boğaz – dan. xanəndənin şəxsi yaradıcılıq məhsulu kimi onun ifaçılıq üslubuna xas və mənsub olan ən kiçik avaz ifadələri.

Bozux – aşıq vokal-instrumental formalarından biri.

Böd (*ər.*) – iki səsin ucalığı (səs ehtizazının sayı, ya da səs dalğalarının uzunluğu) etibarilə bir-birinə olan nisbəti (interval).

Böyük saz – həcmi etibarilə ən böyük saz (ana saz); bax Saz.

Bunqar – musiqi aləti.

Busəlik –

1. Yaxın Şərq xalqları klassik misiqisinin əsasını təşkil edən əsas muğamlardan üçüncüsü;
2. Nəva dəstgahında Hüseyni və Məsihi şöbələri arasında ifa olunan kiçik bir guşə;
3. Şur dəstgahının ən son guşələrindən biri (Mir Möhsün Nəvvab Busəlik sözünü Pifaqorun xadimlərindən birinin adı ilə əlaqələndirsə də, heç bir musiqi kitabında bu ehtimal təsdiq olunmur).

Bustan – kl. m.-də: 12 əsas muğamla yanaşı qeyd olunan qədim zərbli muğam

Bülban – Orta əsrlərdə Yaxın Şərq ölkələrində geniş yayılmış ağac nəfəs musiqi aləti.

Büzürg (*fars.* böyük, adlı-sanlı) –

1. Yaxın Şərq xalqları klassik musiqisinin əsasını təşkil edən 12 muğamdan səkkizincisi;
2. Şur dəstgahında son şöbələrdən biri.

C

Camədəran – İran mus.-də: Hümayun dəstgahında Bəxtiyarı şöbəsindən əvvəl oxunan guşə; Bayatı-İsfahan dəstgahının ilk muğam şöbələrindən biri.

Cəlili – aşıq mahnı janrlarından biri.

Cəm (*ər.*) – bir neçə səsin qarşılıqlı rabitəsini göstərən qayda (Səfiəddin Urməvi[1]).

Cəngi – qəhrəmanlıq və cəngavərlik ruhunu ifadə edən gümrah və şən musiqi əsəri. Cəngi pəhləvanlar yarışında da (pəhləvani), cıdır düzündə də çalınır. Bir qayda olaraq, zurnaçılar dəstəsi tərəfindən ifa olunur. Ölçüsü $^{2}/_{4}$-dir.

Cərəs (*fars.*) – zınqırov, çox kiçik zəng.

Cığa – aşıq musiqi yaradıcılığında qoşmaların əsas bəndlərinə əlavə olunan parçalar (çox vaxt başqa ölçüdə olur); məs.: cığalı müxəmməs, cığalı təcnis.

Cingənə – tarın iki cüt ən zil simi. Bunlardan bir cütü tarın ağ simindən bir oktava yuxarı, o biri cütü isə tarın sarı simindən bir oktava yuxarı köklənir. Cingənə simlərini ilk dəfə XIX əsr Azərbaycan tarçısı və görkəmli musiqi sənətkarı Mirzə Sadıq Əsəd oğlu tətbiq etmişdir. Cingənə alikvot simlər olaraq həm tarın ümumi rezonansını artırır, həm də ifaçı tərəfindən mizrab ilə vurulduqda xüsusi effekt verir.

Cins – köhn. qəd.

1. Üç müxtəlif intervalda bulunan nan səsin məcmusu (akkordu);
2. Farabinin əsərlərində janr mənasında işlənir.

Cürə saz – bax Saz.

[1] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi 17. Səfiəddin Urməvi, s. 448

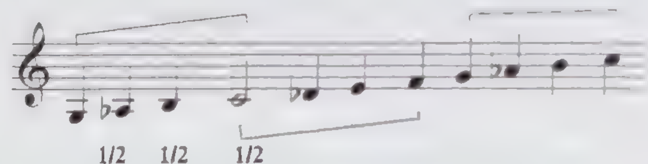
Ç

Çahar-bağ – kl. əd.-da: mahnı adı.

Çahargah (d.d. Çargah, *fars. hərf.* çahar – dörd + gah – mövqe, məkan, vəziyyət) – Yaxın Şərq xalqları musiqisində ən çox şöhrət qazanmış muğamlardan biri, Yaxın və Orta Şərq xalqları musiqisinə mənsub muğam kökü (məqamı). Qədim musiqi alimlərinin fikrincə, Çahargah məqamı göy gurultusu ilə əlaqədar olaraq yaradılmışdır (Mir Möhsün Nəvvab "Vüzuh-ül-ərqam").

Üzeyir Hacıbəyli Çahargah məqamının dinləyicidə coşqunluq və ehtiras hissi oyatdığını qeyd edir (Ü.Hacıbəyli "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları").

XIX əsr Azərbaycan musiqisində Çahargah dəstgahı aşağıdakı muğam şöbələrindən ibarət idi: Çahargah, Segah, Zabol-Segah, Yədi-Hasar, Müxalif, Məğlub, Mənsuriyyə, Zəmin-xara, Mavərənnəhr, Hicaz, Şahnaz, Azərbaycani, Əşıran, Zəngi-şütür və Kərkuki. Hazırda dəstgahın yığcam və lakonik ifası məqsədilə: Bərdaşt, Mayəyi-Çahargah, Bəstə-nigar, Hasar, Müxalif, Məğlub, Mənsuriyyə (zərbli muğam) ilə kifayətlənilir.



İran mus.-də: Çahargah dəstgahı Dəraməd, Piş-Zəngulə, Zəngulə, Nəğmə, Zabol, Bəstə-nigar, Muyə, Hasar, Müxalif, Məğlub, Hodi, Pəhləvi, Rəcəd (Ərcuzə) və Mənsuri şöbələrindən ibarətdir.

Çahar-parə – kl. əd.-da: mahnı adı.

Çatar – üç-dörd simli musiqi aləti.

Çeşd – yay ilə çalnan simli musiqi aləti.

Çəkavək (*fars. hərf.* torağay) – Hümayun dəstgahının ilk əvvəlində oxunan muğam şöbəsi.

Çəng – üçbucaq şəklində simli, dartımlı musiqi aləti. Üst qolu at boynu tərzində düzəldilir və baş (yuxarı) tərəfində gözəllik üçün iri ipək qotaz bərkidilir.


Çəng

XV əsr görkəmli Azərbaycan musiqi alimi Əbdül Qadir Maraği (1353–1436) "Came-əlhan" kitabında yazır ki, əvvəllər çəngə 24 sim qoşulmuş və bu simlər qoşa bağlandığından alətdən 12 müxtəlif səs əldə etmək mümkün olmuşdur (Mirzə Məmməd Hüseyn Qərib "Musiqi tarixi").

Beləliklə, çəngdə bir oktava daxilində bütün xromatik qamma səslərinin əldə edilməsinin mümkün olduğu müəyyən edilir.

Çəng böyük Azərbaycan şairləri Nizami və Füzulinin əsərlərində sevilərək vəsf edilmişdir.

Çəngəl (çəngək) – dan. xüs. tarın çanağı içərisindəki dayaq taxtasının düzgün nəsb edilməməsi (ya da ümumiyyətlə, qolunun çanağa yaxşı oturulmaması) nəticəsində tar qolunun səviyyəsinin düzgün olmaması. Bu qüsur çox vaxt tarın "pərdə vurması" ilə nəticələnir.

Çığırtma – zurnayabənzər qədim Azərbaycan nəfəs musiqi aləti.

Çıncıq – qarğıdan qayrılmış, bir neçə müxtəlif uzunluqda neyin (ya tütəyin) bir-birinə bağlanması yolu ilə əldə edilən qədim Azərbaycan üfləmə ağac musiqi aləti. Olduqca güclü səsi olduğu məlumdur.

Çırtıq – dan. xalq rəqslərinin bəzilərində oyun zamanı barmaqları şıqqıldatmaq yolu ilə əlləri səsləndirmə priyomu.

Çırtma – əl ilə vurularaq (ağacsız) səsləndirilən zərbli musiqi alətlərində (nağara, dəf və s.) xüsusi çalğı priyomu.

Çoban-bayatı – heyvandarlıq sahəsində çalışan çobanların tütəkdə ifa etdikləri Bayatı. Melodik məzmununda bir növ çağırış və sual-cavab sədaları eşidilir. Çobanlar otardıqları mal-qara ya da qoyun sürüsünü çox vaxt Bayatı sədaları ilə otlağa aparır, otlaqdan yatağa qaytarırlar.

Çoğor – beş simli qədim Azərbaycan musiqi aləti.



Çoğor

Çupani (*fars.*, *azərb.* çobanı) – 1. XIX əsr Azərbaycan musiqisində muğam şöbələrindən biri;
2. İran mus.-də: Dəşti muğamının tərkibində olan bir guşə.

D

Dad (*fars.* haraya çağırmaq) – Mahur muğamının ilk guşələrindən biri.

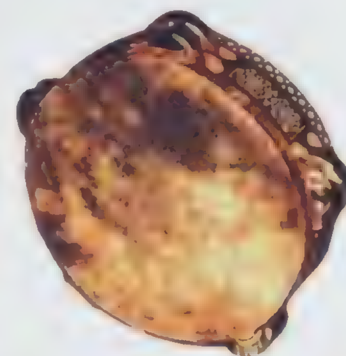
Dağıstani – aşıq yaradıcılığındakı qədim musiqi formalarından biri.

Dairə – zərbli musiqi aləti. Sağanağının diametri dəf (qaval) sağanağındakından bir qədər (təxminən 10-15 mm) böyük olur. Həm də üzərinə qavalda olduğu kimi balıq dərisi deyil, keçi ya dana dərisi, bəzi hallarda isə qoyun qarnından üz çəkilir.

Dastan – aşıq yaradıcılığında öz həcmi etibarilə ən geniş olan musiqili epik əsər. Məzmununa görə iki növə ayrılır:
a) Qəhrəmanlıq dastanları (epik dastan);
b) Məhəbbət dastanları (lirik dastan).

Deyişmə – aşıqlar yarışının ən geniş intişar tapmış formalarından biri. Deyişmə adətən bir neçə hissədən ibarət olur. Hər bir sonrakı hissə özündən əvvəl gələn şöbəyə nisbətən daha gərgin və daha maraqlı səslənir.

Dramaturgiya etibarilə deyişmənin kulminasiyası qıfılbənd hissəsidir ki, burada aşığın hər hansı bir sahədə nə qədər, nə dərəcədə dərin bilik və geniş məlumat sahibi olduğu aşkara çıxır. Deyişmələr musiqinin vəzni $^2/_4$ ilə $^6/_8$-nın ardıcıl surətdə növbələnməsi ilə səciyyələnir.



Sümüklə işlənmiş dəf

Dəf – bax Qaval.

Dəmanə (dəman – çevik, qıvraq, güclü) – Mahur dəstgahına mənsub şöbələrdən biri.

Dəmkeş – zurnaçı ya da düdükçünün (usta) çaldığı havanın əsas kök səsini uzadaraq müşayiət edən çalğıçı.

Dəmsaz – çalınan hava kökünə (məqamına) münasib əsas səsin başqa çalğıçı tərəfindən uzun müddət uzadılaraq davam etdirilməsi.

Dəramәd – muğamın əvvəlində ifa olunan kiçik instrumental müqəddimə.

Dəstan (*ər.*) – dartımlı simli musiqi alətlərinin qoluna bağlanan pərdələr.

Dəstgah (*ər.*, *fars.* dəst – komplekt + gah – mövqe, məqam, məkan) – müəyyən muğam tərkibinə daxil olan bütün şaxələr, şöbələr, guşələr, rədiflər, rənglər və təsniflərin küll halında, məntiqi inkişaf qaydası üzrə mütəşəkkil məcmusu.

Muğam dəstgahlar bunlardır:

Rast
Mahur-Hindi
Orta-Mahur
Bayatı-Qacar
Şur
Segah
Zabul-Segah
Mirzə Hüseyn Segahı
Şüştər
Çahargah
Bayatı-Şiraz
Hümayun

Dixul (*ər.*) – müqəddimə, giriş.

Diləngiz – kl. əd.-da: muğam şöbəsi.

Dilənvaz – kl. əd.-da: muğam şöbəsi.

Dilkəş (*fars.* cazibəli, xoşagələn, valehedici) –
1. Azər. mus.-də:
   a) Şahnaz muğamında əsil Şahnaz ilə Şədd-Şahnaz arasındakı şöbə;
   b) dinləyicidə dərin lirik təsir oyandırdığına görə xanəndələr çox vaxt Rast və Mahur muğamında Vilayəti şöbəsini Dilkəş ilə əvəz edirlər;
   c) Mahur dəstgahında Əşiran ilə Dügah arasındakı şöbə;
2. İran mus.-də: Mahur dəstgahında Xosrovani ilə Xavəran arasındakı şöbə.

Dilqəm – aşıq vokal musiqisində lirik məzmunlu mahnı forması.

Dilrüba (*fars.* füsunkar, məftunedən) – Dügah dəstgahında Şikəsteyi-fars ilə Əraq arasında yerləşən şöbə.

Dirğəm – kl. əd.-da: muğam şöbəsi.

Diringi (diringə) – bax Rəng.

Divan (*ər.*) – oktava (diatonik səsdüzümünün – 7, xromatik səsdüzümünün – 12, klassik Şərq musiqisinin isə 17-24 pilləsini qavrayan səs sahəsi).
   a) divani-əvvəl – birinci otava
   b) divani-sani – ikinci oktava və s.

Divani – xalq aşıq yaradıcılığının vokal-instrumental formalarından biri.

Dodaqdəyməz – aşıq musiqi – şeir yaradıcılığına xas olan təcnislərin ən mürəkkəb və çətin forması. Aşıq oxuduğu mahnıda elə sözlər seçib işlətməlidir ki, orada dodaqlanan səslər (yəni dodağın bir-birinə dəyməsi nəticəsində əmələ gələn, məsələn: b, m, p) olmasın. Dodaqdəyməz formasında cinas sözlərdən geniş istifadə olunur.

Dövr (*ər.*) – nəğmə, mahnı.

Dumbul – iki tərəfli, enli, girdə sağanaqlı təbil. Üzərinə ya buzov, ya da qoyun dərisi çəkilir. Çalğıçı dumbulu hər iki tərəfinə ağac vuraraq səsləndirir.

Dübeyti – Dəşti muğamında Nəğmeyi-Dəşti ilə Giləyi arasındakı şöbə.

Düdük – bax Balaman.

Dügah –
1. Guşeyi Bayatı-Qacar, Ruh-ül-ərvah, Mavərənnəhr, Hüseyni, Şikəsteyi-fars, Dilrüba, Əraq, Zəngi-şütür və Rak şöbələrindən ibarət dəstgah;
2. Mahur dəstgahında Dilkəş ilə Zəngi-şütür arasındakı şöbə.

Dümbək – sağanağı çiçək vazasına bənzər biçimdə zərbli musiqi aləti.

Dütar – iki simli, zahiri görünüşü ilə saza bənzəyən dartımlı musiqi aləti.



Saxsı dümbək

Ə

Əbəh (*ər.*) – xırıltılı səslə, boğuq səslə.

Əbu-əta – Şur muğamına mənsub şaxələrdən biri. Tərkibinə Hicaz, Çahar-bağ, Səyyahi, Səlmi (Səlmək) kimi şöbələr daxildir.

Əbül – əvvəllər Mahur dəstgahına mənsub olan şöbələrdən biri.

Əbülçəsp (*fars.*) – mürdəşirlərin (ölüyuyanların) oxuduqları yanıqlı mahnı.

Əfşarı (Ovşarı) –
1. Şur kökündə olan zərbli muğamlardan biri;
2. Aşıq musiqi – şeir yaradıcılığında Şur kökündə gedən vokal-instrumental musiqi forması. Əsas ölçüsü zərbli muğamda olduğu kimi $^2/_4$-dir. Melodik və ritmik cəhətdən Divani (bax Divani) formasına çox oxşayır;
3. İran musiqisində Şur dəstgahına mənsub şaxələrdən biri. Tərkibinə Camədəran, Bayatı-race, Muyə, Şikəstə, Nəhib, Qərai, Məsnəvi və Şah Xətayi şöbələri daxildir.

Əmiri – Şur, Şüştər muğamlarının başlanğıcında ifa olunan kiçik bir şöbə.

Əraq – 1.Yaxın və Orta Şərq xalqları klassik musiqisinin əsasını təşkil edən 12 muğamdan beşincisi;
2. Rast, Segah, Mahur-hindi və Rəhab dəstgahlarının kulminasiya nöqtəsini (bax Ovc) özündə əks etdirən və öz bədii təsir qüvvəsi etibarilə adları yuxarıda qeyd olunan dəstgahların olduqca gümrah və əzəmətli səslənən əsas şöbəsi.

Qeyd: Bu muğam şöbəsinin "Əraq", yoxsa "İraq" adlandırılmasında hansı sözün daha düzgün olduğu məsələsi muğam ifaçıları arasında çox vaxt mübahisəyə səbəb olur. Son illərdə respublikamızda çıxan musiqi kitablarında bu sözün hər nə qədər təkid və israrla "İraq" yazıldığına baxmayaraq, bu kəlmə əvvəllərdə olduğu kimi, yenə də "Əraq" deyə işlədilir.

Zənn etmək olar ki, "İraq" sözü çox işlədilmə nəticəsində tədricən təhrif olunaraq "Əraq" sözünə çevrilmişdir. Həm də düşünmək olar ki, bu sözün iki növ söylənməsinin səbəbi onun ərəb əlifbası ilə eyni şəkildə, bir cür, bir tərzdə transkripsiyasından irəli gəlir. Bu hər iki ehtimal hər nə qədər məntiqi görünsə də, bu məsələdə bir vacib cəhəti də nəzərdən qaçırmaq olmaz. İş burasındadır ki, muğamın şöbə və guşələrindən bir çoxunun adı, bilindiyi kimi, coğrafi adlarla əlaqədardır, həm də belə hallarda muğam adları çox vaxt ölkə, məmləkət adı ilə yox, məhz şəhər adları ilə adlanır. Belə olan surətdə, hamıya məlum olan "İraq" ölkəsi olduğu kimi, həm də Şiraz, İsfahan, Zabol, Nişapur, Nəhavənd şəhərlərinin "qonşuluğunda" "Əraq" adlı şəhərin də olduğunu nəzərə arsaq, muğamın ifaçılar və musiqi ictimaiyyətimiz tərəfindən "İraq" deyil, "Əraq" adlandırılması tamamilə düzgün sayıla bilər.

Ərğənun – klavişli (dilli) üfləmə musiqi aləti. Ərğənun bir-birinə yanaşı düzülmüş müxtəlif ölçüdə borular və bu borulara körüklər vasitəsilə hava nəql edən xüsusi pnevmatik konstruksiyadan ibarətdir. Ərğənun ən qədim Şərq musiqi alətlərindən biridir. Onun ilk ixtiraçısı miladdan üç yüz il əvvəl Misrin İsgəndəriyyə şəhərində yaşayan yunan mexaniki Ktezibey sayılır.

Nizami öz əsərlərində musiqi sənətinin əzəmətini, gözəlliyini və qüdrətini vəsf etdiyi səhifələrdə "ərmənun nəvası"ndakı səslənmələri xüsusi olaraq alqışlayır

Əsl (*ər.*) – səs düzümündə birinci əsas tetraxord.

Əşiran (*hərf.* qohum-əqrəba, dost-aşna) –

1. Mahur dəstgahında Dilkəş şöbəsindən, Rəhab dəstgahında Əraq şöbəsindən sonra, Nəva dəstgahında Zəngi-şütür şöbəsindən əvvəl duran şöbə;

2. Ərəb musiqisində Əşiran (ikinci pərdəsi yarımton azalışlı lya-minor), əcəm-Əşiran (ikinci və beşinci pərdələri yarımton azalışlı lya-minor) və müqabil-Əşiran adlanan məqamların səsdüzümü.

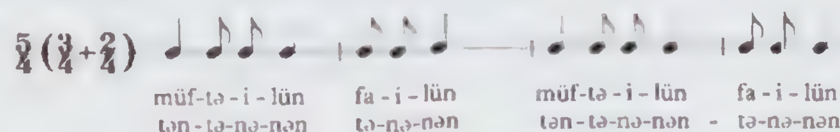
XX əsrin görkəmli ərəb musiqişünası Əhməd Kamil əl-Xulainin tərtib etdiyi dairəvi muğam pərdələri cədvəlində etibarilə isə Sərətana, yəni Xərçəngə aid edilərək birinci divanın (oktavanın) ikinci əsas pərdəsi adlandırılmışdır.

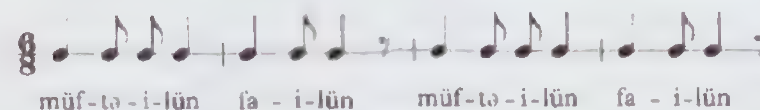
Əvrani – bax Qəhrəmani.

Əvsət (*ər.*) – tersiya.

F

Faxti (*fars.* faxtə – meşə göyərçini, alabaxta quşu) – bu quşun avazına xas olan musiqi vəzninə oxşar bəhr (bax Münsərih).





Fasileyi-kəbirə (*ər., fars.*) – dörd hecadan ibarət vurğunun bir lal səs ilə tamamlanması (tənənənən – failatün).

Fasileyi-səğirə (*ər., fars.*) – üç hecadan ibarət vurğunun bir lal səs ilə tamamlanması (tənənən – failat).

Fasileyi-zərbi (*fars.*) – takt.

Fasilə (*ər.*) –

1. İnterval;

2. Köhn. – səslərin təqti bölgüsünü göstərən cizgi.

Fərəng (ya da nəfir-fərəng) – İran musiqisində: Hümayun və Rast-Pəncgah dəstgahlarında kiçik bir şöbə (guşə).

Fərrux-ruz – kl. əd.-da: mahnı adı.

Fəsələ (*ər.*) – üzərinə düşən zil səsin gücünə görə bir sədanın o birisini susdurması

Fili (*fars. hərf.* açıq-boz rəng) – Azərbaycan musiqisində: Hümayun dəstgahında; İran musiqisində: Mahur dəstgahında olan muğam şöbəsi.

Firuzi – Çahargah dəstgahında Mənsuriyyə şöbəsindən sonra Mayeyi-Çahargaha qayıtmaq üçün istifadə olunan kiçik bir guşə.

Foruz (forud) (*hərf.* aşağı) – muğam şöbələrindən əvvəl, ya da bilavasitə sonra oxunan kiçik bir guşə; oxunmuş – çalınmış şöbənin variantı, tamamlanmış müxtəsər "yekun" ifadəsi (məs: Foruz-Dilkəş, Foruz-Mahur, Foruz-Neyriz).

Fruq-ül-ləhniyyə (*ər.*) – nüans.

G

Gaf – XIX əsr Azərbaycan musiqisində dəstgahların tərkibində olan kiçik instrumental epizod. Muğamat ifaçılığında bir şöbədən o birisinə keçmək prosesində istifadə olunan təsnif və rəngləri əvəz edir.

Geşaiş (*fars. hərf.* rahatlıq, yüngüllük) – Mahur dəstgahının əvvəlində olan şöbələrdən biri.

Gəbri – Dəşti muğamında Giləki ilə Bayatı-kürd şöbələri arasında yerləşən guşə.

Gənc bad avərəd, Gənc-kab, Gənc soxtə – Nizaminin əsərlərində qeyd olunan mahnıların adları.

Gəraylı (aşıq musiqi) – şeir yaradıcılığında hər misrası 8 hecadan ibarət olan qoşma.

Gərdaniyyə – Nəva dəstgahının əvvəlində (Mayeyi-Nəvadan sonra) ifa olunan şöbə.

Gəzişmək – dan. müəyyən musiqi frazasını zənginləşdirmək məqsədilə onu ifaçılıq prosesində müxtəlifləşdirmək, başqa variantlarda təkrar etmək priyomu.

Giləgi – Dəşti muğamında Dübeytdən sonra ifa olunan şöbə.
Qeyd: hazırda istər Azərbaycan, istərsə də İran muğam ifaçılığında gilegi, qəməngiz, dəştstani, hacıyuni və çopanı şöbələri (hamısı dəşti muğamına daxillir) arasında melodik cəhətdən heç bir əsas fərq yoxdur (bax Ruhulla Xaleqi, "Nəzər bə-musiqi", s. 149 və "Sərgüzəşt musiqi İran", s. 496).

Gözəlləmə – aşıq yaradıcılığında müəyyən şəxsiyyəti və ya əlamətdar bir hadisəni vəsf edən vokal-instrumental əsər.

Guşə – dəstgahlar tərkibində şöbələrlə yanaşı (şöbələr daxilində ya da şöbələrarası) bitkin və aydın melodik quruluşa malik vokal-instrumental epizod.

Gülnuş – kl. əd.-da: muğam şöbəsi – guşəsi.

Gülriz – Şur dəstgahına mənsub muğam şöbəsi.

Gülzar – kl. əd.-da: muğam şöbəsi – guşəsi.

H

Hacı Hüsni – İran mus.-də: Şur dəstgahında Bayatı-kürd ilə Bəstə-nigar arasında bulunan şöbə.

Hacı Yuni – XIX əsr Azərbaycan musiqisində Rəhavi (Rəhab) dəstgahında Bayatı-Şiraz ilə Sarənc (Sarəng) arasında yerləşən şöbə; Nəva dəstgahında Şahnaz ilə Bayatı-kürd arasında ifa olunan şöbə.

Hasar (*ər.* hisar, *fars.* hesar – istehkam, barı, çəpər, mühasirə mənalarında) –
1. Çahargah dəstgahında Müxalif şöbəsindən əvvəl (Bəstə-nigar şöbəsindən sonra) ifa olunan parça. Melodik cəhətdən Çahargahın mayəsinə çox oxşayır, lakin Çahargahdan bir kvinta yuxarıda (tarı nəzərə alsaq, mayəsi sarı simin şah pərdəsinə düşür) yerləşir;
2. Zabol Segahı dəstgahında çox zaman Mübərriğə şöbəsindən sonra (Manənd-Müxalif şöbəsinə keçməzdən əvvəl) Hasar guşəsində dayanılır.

Hava – musiqi əsərinin əsasını təşkil edən tərənə, melodiya, müxtəlif musiqi obrazlarının səciyyəsini, vəziyyətini, ruhunu ifadə edən və bu ifadə üçün lazımi intonasiya, vəzn – ahəng, dinamik və tembr vasitələrə malik olan mənidar ləhn.

Heyratı – Mahur-hindi muğamı kökündə gümrah, nikbin və cəngavər əhvali-ruhiyyəli zərbli muğam.

Həftgah – diatonik əsas səsdüzümünün yeddinci səsi.

Həzəc (*ər.* – həzicə, həzzəc – mahnı oxumaq, zəngulə vurmaq; xoş avaz ilə oxumaq) – kl. mus.-də: ən çox yayılmış bəhrdən biri.

Qeyd: klassik musiqidə vəzi və ümumiyyətlə, ritm (iqa) əsas etibarilə iki hissəyə ayrılır: 1) iqa – müvəssəl (ya da müttəsil) və 2) iqa – müfəssəl (ya da münfəsil). İqa – müvəssəl elə bir ölçüdür ki, onun ayrı-ayrı təfilələri, hecaları, ibarələri arasında heç bir dayanış ya da fasilə olmur. Həzəc bəhri məhz bu ölçüyə mənsubdur. Həzəc bəhri əsas etibarilə dörd şəkildə təsnif olunur: həzəc-səri; həzəc-xəfif; həzəc-xəfif-səqil və həzəc-səqil.

Həzin – Şur dəstgahında Kürdi ilə Gülriz arasında, Çahargah dəstgahında Sarbang ilə Hüzzal arasında, Mahur dəstgahında Aşur-avənd ilə Saqinamə arasında və Nəva dəstgahında Bayatı-race ilə Əraq arasında yerləşən muğam şöbəsi.

Həziz (*hərf.* – periqe, aşağı nöqtə) – Şur dəstgahında Nəşib-fəraz şöbəsindən sonra oxunan guşə.

Həzzkar (həzz – vəcdə gəlmək, sevinmək, ya da həzəm – sim) – 40 simli “fil xortumuna bənzər” musiqi aləti.

Hicaz –

1. Yaxın Şərq xalqları musiqisinin 12 əsas muğamından on ikincisi;
2. XIX əsr Azərbaycan musiqisində Rast dəstgahında Bal-kəbutər ilə Şahnaz arasındakı, Rəvahi dəstgahında Bal-kəbutər ilə Bağdadi arasındakı, Çahargah dəstgahında Mavərənnəhr ilə Şahnaz arasındakı əsas muğam şöbəsi;
3. Şur dəstgahında Səmayi-şəms zərbli muğamı ilə Sarənc arasındakı şöbə;
4. İran mus.-də: Əbu-Əta muğamının əsas şöbələrindən biri.

Hodi – İran mus.-də: Çahargah dəstgahında Hüzzal ilə Rəcəz şöbələri arasındakı muğam şöbələri.

Holavar – azəri xalq musiqisi yaradıcılığında əmək mahnılarının ən çox yayılmış formalarından biri.

Hümayun (Humayun) – 1. Yaxın Şərq xalqları musiqisinin 24 əsas muğam şöbəsindən biri;

2. XIX əsr Azərbaycan musiqisində Rəhavi (Rəhab) dəstgahında Rəhab ilə Tərkib arasındakı şöbə;

3. Hümayun, Fili, Şüştər, Tərkib, Bidad, Məsnəvi, Üzzal şöbələrindən ibarət dəstgah;
4. İran mus.-də: Çəkavək, Bəxtiyari, Moalif, Leyli və Məcnun, Tərz, Bidad, Ney-Davud, Guşeyi-Çahargah, Məvaliyan, Əbül-çəp, Bavi, Suzi-güdaz, Mureh, Nəfir (Nəfir-fərəng), Şüştəri, Camədəran, Üşşaq, Üzzal, Zabol, Bayatı-əcəm, Bəhr-nur, Şahnaz, Dənasəri, Mənsuri, Məsnəvi şöbələrindən ibarət dəstgah.



Hüseyni –

1. Yaxın Şərq xalqları musiqisinin 12 əsas muğamından on birincisi;
2. Rast dəstgahında Vilayəti şöbəsi ilə Üşşaq guşəsi arasında ifa olunan parça;
3. Mahur-hindi dəstgahında Üşşaq ilə Vilayəti arasındakı guşə;
4. İran mus.-də: Şur dəstgahında Məsihi ilə Nəhib şöbələri arasındakı guşə, Nəva dəstgahında Rəhab ilə Busəlik şöbələri arasında yerləşən guşə.

Hüzzan – Segah dəstgahında Məğlub ilə Hasar şöbələri arasında və Çahargah dəstgahında Həzin ilə Hodi şöbələri arasında ifa olunan kiçik muğam guşəsi.

X

Xanəndə - bu ad adətən, muğam sənətinə kamil surətdə yiyələnmiş nəğməkara aid edilir. Bir qayda olaraq o, xanəndə – sazəndə dəstəsində (üçlük ansamblında) həm də dəfçi kimi çıxış edir.

Xara - Azərb. mus.-də: muğam şöbələrindən biri;

Xarəzmi – Mahur dəstgahında Fili ilə Xavəran arasında yerləşən şöbə.

Xaric (oxumaq, çalmaq) – pərdəyə dəqiq surətdə düşə bilməmək nəticəsində istənilən səsi lazım gəldiyindən ya zil, ya da bəm oxumaq (çalmaq). Xaric oxumaq çox zaman nəğməkarın eşitmə qabiliyyətinin zəif olması ya da avazın düzgün qurulmaması nəticəsində baş verir.

Xaric Segah – mayəsi Orta Segah mayəsindən bir kvarta aşağı olan muğam (bax Segah).

Xarkən (*fars.*) –
1. Melodiya, motiv;
2. Ton, pərdə.

Xavəran –
1. Rast dəstgahında Xöcəstə ilə Əraq şöbələri arasında bulunan guşə;
2. Bayatı-Şiraz dəstgahında Bayatı-İsfahan ilə Üzzal arasındakı şöbə;
3. İran mus.-də: Mahur dəstgahında Xarəzmi ilə Nişanpurək arasında yerləşən şöbə.

Xərək – simli musiqi alətlərində simlərin səslənən hissəsinin uzunluğunu məhdudlaşdıran cihaz. Üst deka ilə simlər arasında yerləşdirilir. Kiçik taxta parça-

sından ya da mal buynuzu qırığından emal olunur. Xərək simlərin ehtizazını musiqi alətinin çanağına (gövdəsinə) ötürməklə səsi gücləndirir.

Xinsir (*ər.*) –
1. Ud musiqi alətində ifaçılıq təcrübəsində çeçələ barmaq;
2. Ud alətində pərdələrdən (dastanlardan) biri.

Xitam (*ər.*) – Rast dəstgahında Ruh-əfza ilə Pəncgah arasında yerləşən muğam guşəsı.

Xöcəstə (*fars.* bəxtiyar, uğurlu, mübarək) – Rast və Mahur dəstgahlarında Vilayəti şöbəsindən sonra gələn, melodik cəhətdən muğamlardakı Şikəsteyi-fars mərkəz şöbənin eyni olan və muğam kökündə dominanta (beşinci pillə) mövqeyini tutan mühüm bir şöbə.

Xuzi – Yaxın Şərq xalqları klassik musiqisinin 12 əsas muğamı ilə yanaşı duran 24 əsas muğam şöbələrindən biri.

Xümasiyyət (*ər.*) – kvinta.

İ

İbrahimi – Azərbaycan xalq musiqisində muğam şöbələrindən biri.

İqa (*ər.*) – musiqi səslərinin müəyyən nizam və qaydaya uyğun növbələnməsi. İqa – musiqinin təşəkkülünü təmin edən əsas ifadə vasitələrindən biridir.

Melodiyanın ən kiçik ifadəli rüşeymi olan hər bir musiqi cümləsi, hər bir musiqi intonasiyası öz daxilində mütləq müəyyən uyğunluq, mütənasiblik və müntəzəmliyə malik olmalıdır ki, bunu da vaxt, zaman ərzində təmin edən iqadır.

Musiqi ləhnlərinin iqa əsasında təşəkkülü istər bilavasitə ən yaxın münasibətdə (bax Bəhr), istərsə də nisbətən uzaq qarşılıqlı nisbətdə təzahür edə bilər. Bunun sayəsində ayrı-ayrı musiqi cümlələri, dövrləri ilə yanaşı, musiqi sənətinin daha möhtəşəm iri formalarının da yaradılması mümkün olur. Vokal musiqidə iqa oxunan şeirin vəzn və bəhrini özündə əks etdirir.

Beləliklə, musiqinin iqa üzrə quruluşu musiqi sənətinə xas olan nizam və qaydalara əsaslanır.

İmad (*ər.* dayaq, sütun) – bəm səs, bas səs, aşağı səs. Məşhur ərəb musiqişünası, nəğməkarı və şairi İshaq ibn İbrahim əl-Mosuli (767–849-cu illər) "Nəğmələr kitabı"nda yazır ki, "bütün başqa (yəni yuxarı) səslər məhz imada istinad etməli və onun üzərində qurularaq inkişaf etməlidir".

İraq – bax Əraq.

İrəvan çuxuru – vaxtilə aşıq yaradıcılığında çox geniş yayılmış vokal forması.

İrtifa –
1. Səsin ucalığı, yüksəkliyi.
2. Melodiyanın ən zil nöqtəsi.

İsfahan (İsfahani) – vaxtilə Yaxın və Orta Şərq xalqları klassik musiqisinin əsasını təşkil edən 12 məqamdan altıncısı.

K

Kabili – Mahur-hindi kökündə zərbli muğam (bax Heyratı).

Kaman – Azərbaycan zərbli musiqi aləti. Adından da bəlli olduğu kimi, kaman şəklində düzəldilmiş bu musiqi alətinin yayına kiçik həcmli bir çox müxtəlif zınqırovlar, çax-çax, şax-şax, halqalar və xırda zənglər taxılır.

Çox vaxt yallı gedərkən yallıbaşı kamanı bir əlində tutub silkələyərək həm səsləndirir, həm də rəqsin ölçüsünü oynaya-oynaya qeyd edir.

Kamança – simli musiqi aləti. Çanağı kürəvi, qolu pərdəsiz, membranası (üzü) balıq dərisindən, ya da qaramal ciyərinin pərdəsindən çəkilir. Ağac çubuğa (yay) bağlanmış bir çəngə at tükünün tutamı simləri səsləndirir.

Kamança əvvəllər 3 simli olmuş, hazırda isə 4 simlidir.



Sədəflə işlənmiş kamança

Kamança ən qədim Azərbaycan musiqi alətlərindən biridir. Kamançadan istər solo, istərsə də sazəndələr dəstəsi tərkibində ansambl musiqi aləti kimi istifadə olunur. Son dərəcə təsirli tembri olan kamança lirik musiqidə xüsusi ilə gözəl təsir bağışlayır.

Kamil – klassik Şərq musiqisində çox təsadüf edilən bəhrlərdən biri.





Kar – qədim musiqi kitablarının bəzisində dəstgahlar tərkibinə daxil olan guşələrin adı. Musiqidən bəhs edilən başqa risalələrdə də kar sözünə təsadüf edilir.

Övliya Çələbi öz "Səyahətnamə"sində xanəndə dərviş Ömər Gülşəninin nəğməkarlıq sənətini alqışlayaraq yazır ki, o, Segah məqamında nə qədər "kar, nəqş, səvt, zikr, zəcəl, təsnifat, qollar, şərqiyyat, ərəsəfiyyat" var isə hamısını böyük məharətlə ifa edirdi.

Kereşmə (*fars. hərf.* göz vurmaq, nazlanmaq) – Mahur və Çahargah dəstgahlarının başlanğıcında ifa olunan çox kiçik bir guşə.

Key-Xosrovani – kl. əd.-da: muğamat şöbələrindən biri.

Kəlam-ül-cədd (*ər.*) – dini mahnı.

Kəlam-ül-həzl (*ər.*) – satirik mahnı.

Kəllə – simli musiqi alətlərinin (tar, saz, kamança) başı.

Kərəmi –

1. Azərbaycan zərbli muğamı (Bayatı-Qacar, ya da Segah kökündə);
2. Aşıq yaradıcılığında "Əsli və Kərəm" məhəbbət dastanı mövzusunda musiqi şeir kompozisiyası.

Kərim-abadi – Çahargah muğamının Mənsuriyyədən əvvəldə olan son şöbələrindən biri.

Kərkuki – Azərbaycan klassik musiqisində Rast, Çahargah və Nəva dəstgahlarının tərkibində olan əsas şöbələrdən biri.

Kərrənay (kərna, kərnay) – lüləsi 3 metrə qədər uzunluqda olan üfləmə musiqi aləti. Tunc borudan düzəldilir. Müştüyü lülənin yuxarı tərəfinə taxılır. Kərrənayın səsi olduqca gur, şiddətli və güclüdür. Odur ki, çalındığı zaman çox uzaqlarda eşidilir.

Keçmişdə kərrənay əsas etibarilə hərbi musiqi aləti kimi işlədilmişdir. Eyni zamanda oyunbazlar, kəndirbazlar göstərəcəkləri tamaşaya adam toplamaq üçün əvvəlcə kərrənay səsləri ilə çağırardılar. Nizami öz əsərlərində kərrənay (kərnay) haqqında tez-tez yazır. Hazırda kərrənay musiqi alətindən özbək və tacik xalqlarının musiqi məişətində geniş istifadə olunur.

Kəsmə şikəstə – Azərbaycan zərbli muğamı. İnstrumental müşayiətində bəzi musiqi cümlələri bir növ qırıq-qırıq ifa olunduğundan kəsmə adlandırılmışdır. Melodik cəhətdən şikəstənin başqa növlərindən az da olsa fərqlənir. Vokal hissəsi olduqca lirik səslənir.

Kəvəri – aşıq mahnısı.

Kin-İrəc – kl. əd.-da: muğam ləhnlərindən biri. Qədim İranın əfsanəvi şahlarından olan Firidunun oğlu İrəcin qəzəbini və qəlbində bəslədiyi ədavət duyğusunu oxşayan tərənə nəzərdə tutulur. Mahnının məzmunu belədir: Qardaşları taxt-taca sahib olmaq məqsədilə İrəci öldürürlər. Bu zülm və haqsızlıq sonradan İran ilə Turan arasında əsrlər boyu davam edən ədavət və düşmənçilik ilə nəticələnir.

Kin-İrəc Firdovsinin "Şahnamə" və Nizaminin bir çox əsərlərində dəfələrlə yad edilir.

Kin-Səyavuş – kl. əd.-da: qədim muğam ləhnlərindən biri. Kəyan tacdarı Keykavusun oğlu Səyavuşun cəngavərliyini, mərdliyini, igidliyini və nəhayət, onun uğursuz taleyini təsvir edən böyük epik mahnı.

Koos (kuus) – ən qədim Azərbaycan zərbli musiqi aləti. Koos haqqında olan rəvayətlərdə deyilir ki, koos o qədər böyük həcmli musiqi aləti idi ki, onu iki cüt öküzün çəkib apardığı xüsusi arabada yerləşdirir və ancaq iki nəfər təbilçinin iri çomaqlarla vuraraq səsləndirilməsi mümkün olurdu. Koosun səsi o qədər güclü idi ki, vuruş meydanında çalındığı zaman düşmən lərzəyə gəlirdi.

Hazırda respublikamızın bəzi rayonlarında ağac ilə çalınan iri nağaralar da bəzən koos adlandırılır.

Koroğlu –

1. Azərbaycan xalq instrumental musiqisində qəhrəmanlıq və çeviklik halını vəsf edən rəqs musiqi formalarından biri;
2. Aşıq yaradıcılığında Koroğlu dastanını vəsf edən şeir – musiqili geniş kompozisiya.

Kürdi – əsas etibarilə kamançada ifa olunan lirik xarakterli musiqi pyesi. Bayatı-kürd kökündə olduğundan Kürdi adlandırılmışdır. Bu pyes həm də "Dilo" adlandırılır (gürcü dilində "dila" – səhər sözündən əmələ gəldiyini ehtimal etmək olar). Cabbar Qaryağdıoğlu dəstəsinin məşhur kamançaçısı Saşa Oqanezaşvili kamança üçün bu pyesin tərtibçisi sayılır. Həmin pyes qrammofon valına "Dilo-Kürdi" «Дило-курдская мелодия» adı ilə yazdırılmışdır (bax "Məşhur Qafqaz xanəndələrinin ən gözəl Asiya havalarının siyahısı", s. 28, val. № 92/50138).

Kürdoğlu – aşıq vokal – instrumental janrına mənsub formalardan biri.

Kürd-Ovşarı – Şur dəstgahı kökündə zərbli muğam. Fikrət Əmirovun bəstələdiyi eyni adlı məşhur simfonik muğamda Ovşarı zərbli muğamı ilə yanaşı, Maani (Osmanlı) zərbli muğamından da geniş istifadə edilmiş və əsər "Şur" simfonik muğamının ibtida melodiyaları ilə tamamlanır ki, bu da hər iki əsər arasında gözəl tematik vəhdət yaratmış olur.

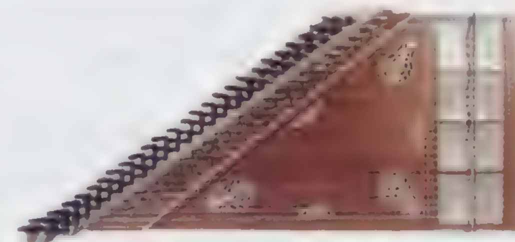
Kürd-Şahnaz – Şur kökündə olan muğam (bax Şahnaz, Şur-Şahnaz).

Q

Qafiyə – xalq aşıqlarının istifadə etdikləri şeir formalarından biri. Musiqi müşayiəti əsas etibarilə Segah kökündə olur. Qafiyə formasının misraları müxtəlif şəkildə qafiyələnir; bəzən birinci misra ilə ikinci, çox vaxt birinci ilə üçüncü və i.a. Qafiyə aşıq formasının məzmunu çox vaxt eyham və müəmma ibarəli sözlərlə ifadə olunan alleqorik rəmzlərdən ibarətdir.

Qalusi – kl. əd.-da: musiqi təranələrindən biri.

Qanon (Qanun) – ən qədim Azərbaycan dartımlı, simli musiqi alətlərindən biri. Qanon böyük Azərbaycan şairi Nizaminin əsərlərində dönə-dönə məhəbbətlə vəsf edilmişdir. Qanon iki tərəfi müvazi olmayan dördbucaq (trapesiya) biçimdə emal edilir. Gövdəsinin üst dekası iki hissəyə ayrılır: çox qismi çinar ağacından yonulmuş nazik taxta ilə örtülür, açıq hissəsinin üzərinə isə dəri çəkilir. Taxta dekası üzərində ulduz şəklində üç böyük dəlik olur ki, bunlar dəri membranla birlikdə qanonun səs rezonansını artırır. Qanona hər səs üçün üçər sim qoşulur. Cəmisi 72 simi olur. Qanonun diapazonu üç oktavadan böyükdür.



Qanun

Qarabağ şikəstəsi – Segah dəstgahı kökündə olan zərbli muğamlardan biri. Musiqi ölçüsü $^{2}/_{4}$-dir. Dörd misradan ibarət hər bir kupletdən sonra melodik cəhətdən müxtəlif olan araçalğı (instrumental epizod) ifa olunur.

Qaraçı – aşıq mahnısı.

Qara zurna – bax Zurna.

Qaşığek – içərisinə olduqca çoxlu xırda zınqırov doldurulmuş və sonradan bir-birinin üstünə qapadılaraq silkələməklə səsləndirilən iki qaşıqdan ibarət zərbli musiqi aləti. Çox zaman çalğıçı o biri əlində tutduğu mil ilə qaşığeklərin üzərinə vuraraq yeni növ səslənmələr (tembrlər) əldə etməyə çalışır.

Qatar –

1. zil registrə (tonikası tarda ağ simin şah pərdəsi) əsaslanan kiçik bir muğam. Melodik cəhətdən Mahur-hindi dəstgahındakı Əraq şöbəsini andırırsa da, ondan müəyyən dərəcə fərqlənir;
2. kl. m.-də: Şur dəstgahında Bəstə-nigar ilə Qərai arasında ifa olunan şöbə.

Qatar-bayatı – Qatar muğamının Çoban-bayatısı intonasiyaları ilə aşılanaraq səsləndirilən növü.

Qaval (dan. qabal) – zərbli musiqi aləti. Eni 60-75 və diametri 350-450 mm (əvvəllərdə daha çox) olan sağanağa balıq dərisi çəkilir. Sağanağın içərisində xırda halqalar (əvvəllərdə çox xırda zınqırovlar) bənd edilir ki, çalğı zamanı bunlar da səslənsin.

Azərbaycanda ən qədim zamanlardan geniş intişar tapmış, yaxın qonşu ölkələrə də yayılmışdır.



Sədəflə işlənmiş qaval

Qaynatma – dan. nəğməkarın vurduğu zəngulədə müəyyən bir notun boğazda trel tərzində sürəkli və iti sürətlə növbələnməsi.

Qaytağı – melodik cəhətdən son dərəcə vazeh, müntəzəm, qəti və sürət (temp) etibarilə çox yeyin və dinamik olan Azərbaycan oyun havası. Musiqi ölçüsü başlıca olaraq $^6/_8$-dır, lakin musiqi cümlələri içərisində ikihissəli vəznlə üçhissəli vəznin ardıcıl surətdə növbələnməsinə də təsadüf edilir ki, bu da musiqinin itiliyini xeyli artırır. Qaytağı rəqs ifaçılığında oynayanlar arasında yarış duyğusu oyadır, onların çevikliyini, virtuozluq qabiliyyətini, yorulmazlığını, gücünü, qüvvətini nümayiş etdirir.

Qaytaq – xalq aşıqlarının yarış zamanı istifadə etdikləri mahnı formalarından biri.

Qaytarma –

1. Aşıq vokal-instrumental musiqi formalarından biri;
2. Azərbaycan xalq oyun havası.

Qəhrəmani – aşıq yaradıcılığında ən çox intişar tapmış instrumental formalarından biri. Ölçüsü $^2/_4$ olub, gümrah və əzəmətli tərzdə səslənir. Dinləyicidə mərdlik, cəsarət, igidlik əhval-ruhiyyəsi oyadır. Bir qayda olaraq, zurnaçılar dəstəsi tərəfindən ifa olunur. Qəhrəmani aşıq musiqi formasının vokal variantı da var ki, bunu aşıqlar sazda çala-çala oxuyurlar.

Qəməngiz – Dəşti muğamı daxilində olan bir guşə.

Qəna (qina) (*ər.*) – oxuma (vokal) (Qənayi-rükban – karvan mahnısı; Qənayi-mütqan – sənətkar mahnısı).

Qərai –

1. Rast dəstgahının son şöbələrindən biri;
2. Şur dəstgahına mənsub sayıldıqda Dəşti və Bayatı-kürd muğamları tərkibinə daxil olan guşə.

Qərəvəlli – aşıq yaradıcılığında olan musiqi – şeir formalarından biri.

Qəsəmə (*ər.*) – qədim Şərq musiqisində: intervalın iki bərabər hissəyə bölünməsi.

Qəsidə – vəznini (şeir cəhətdən, həm də qafiyəsini) dəyişməyən böyük həcmli musiqi – şeir formasıdır. Məzmunundan asılı olaraq, əsasən üç bitkin fəsilə bölünür: nəsib – əsərdə təriflənən gözəl haqqında xatirə; vəsf – vüsal ümidi ilə gedilən yolun təsviri; qəsd – əsərin əsas hissəsi. Burada ya müəyyən bir şəxs alqışlanır, mədh edilir, ya da qəsidə müəllifinin öz keçmiş həyatındakı xoş günlər yad edilir. Məzmunu ilə əlaqədar olaraq hər fəslin özünə müvafiq musiqisi olur.

Qəveşt –

1. Yaxın Şərq xalqlarının musiqisinin əsas 6 avazatından biri;

2. Aşağı divanı (oktavanı) 24 intervala bölünmüş halda götürdükdə səs düzümünün doqquzuncu pilləsi;

3. İran musiqisində: Nəva dəstgahında Gərdaniyə ilə Nəhöft arasında yerləşən şöbə.

Qəzəl – fortepiano müşayiəti ilə avaz üçün bəstələnən musiqili poetik əsər. Azərbaycan musiqi sənətində bu yeni janrın ilk klassik nümunəsi Üzeyir Hacıbəylinin Nizami Gəncəvinin sözlərinə bəstələdiyi "Sənsiz" və "Sevgili canan" qəzəlləridir.

Qıfılbənd – xalq aşıqlarının yarış məclisində deyişmənin ən qızğın mərhələsində istifadə etdikləri formalardan biri. Aşıqlar bir-birinə mümkün qədər çətin suallar verməyə başlayır. Düzgün cavab verənin özü sonradan "rəqibinə" daha çətin yeni sual verməklə onu məişət məsələləri ilə əlaqədar hikmətli sözlərlə məğlub etməyə səy göstərir. Qıfılbəndlərdə verilən sualın əsl mənası ilə yanaşı, onun daha maraqlı olan məcazi mənası da çox səciyyəvi olur. Burada bədii kəlam, söz qüdrəti, kəlmədəki məna ən əsas amildir.

Qidum – zərbli musiqi aləti.

Qifl-rumi – kl. əd.-da: muğam şöbələrindən biri.

Qişek – çanağı girdə, üzərinə adətən ipəkdən eşilmiş iki sim qoşulmuş qədim simli musiqi aləti.

Qol – simli musiqi alətlərinin (tar, kamança, saz, ud və s.) çanağına nəsb olunmuş hissə. Çalğıçı barmaqları ilə qolun üzərindəki simləri sıxır. Simlər uzun – qısa vəziyyət alır ki, bununla da çalğı aləti səslərinin müxtəlif yüksəklikdə olması əldə edilir.

Qoltuq sazı – bax Saz.

Qopuz (qobuz) – ən qədim simli musiqi alətlərindən biri. Vaxtilə Azərbaycan ozanlarının ifaçılıq sənətində tətbiq və istifadə etdikləri əsas çalğı aləti.



Qolça qopuz

Qoşa qafiyə – dörd misradan (rübai) ibarət olan hər bəndə bir-iki söz əlavə etmək yolu ilə şeirin inkişafını təmin edən priyomlardan biri.

Qoşa nağara – bir-birinə bağlı bir cüt nağaradan ibarət zərbli musiqi aləti. Nağaralar (biri kiçik, o biri nisbətən böyük) adətən gildən (bişmiş palçıqdan) qayrılır, üzərinə heyvan dərisi çəkilir və bir cüt kiçik çubuqla vurularaq səsləndirilir.



Gildən hazırlanmış qoşa nağara

Qoşma – aşıq musiqisi ilə ifa olunan şeir janrı olub, hər misrası on bir hecadan ibarət olan formalarından biri. Qoşmaların mövzusu dövrün ictimai-siyasi həyatındakı hadisələrlə sıx bağlı olur. Eyni zamanda lirik məzmunlu qoşmalara da təsadüf edilir. Adətən, qoşmalar beş bənddən ibarət olur.

L

Lal barmaq – dan. simli musiqi alətlərində mizrabın və ya yayın iştirakı olmadan (sol əlin barmaqları vasitəsi ilə) simin səsləndirilməsi.

Lal pərdə – dan. simli musiqi alətlərinin qoluna çəkilmiş əsas (diatonik səsdüzümünə mənsub olan) pərdələrin arasında bağlanan əlavə pərdələr.

Leyli və Məcnun –

1. Azərbaycan klassik musiqisində Şur (Şahnaz) dəstgahında Muyə ilə Əbülçəp şöbələri arasında olan şöbə;

2. İran musiqisində Hümayun dəstgahında Moalif ilə Tərz arasında, Rast-Pəncgah dəstgahında Əbülçəp ilə Ravəndi arasında səslənən şöbə. (http://leyli-mejnun.musigi-dunya.az)

Ləhn (*ər.*) – 1. Səs, səda; 2. Motiv; 3. Ton, melodiya.

"Ləhn – bir-birinə sevindirici, mehriban və xeyirxah münasibətdə olmaq sayəsində yaradılan xoş tərənədir" (Səfiəddin Urməvi).

("Ləhn-Davud" – köhn. Gözəl səs, xoş avaz)

Ləzgi-həngi – ləzgi xalqının oyun havalarında çox təsadüf olunan iti sürətli rəqs musiqisi vəzni. Musiqi ölçüsü $^6/_8$-dır. Məişətdə "Ləzginka" adı ilə məşhurdur.

Luri – Azərbaycan muğam şöbələrindən biri.

M

Maani – Şur kökündə zərbli muğam.

Mahur (*fars. hərf.* uçurum, dərin yarğan) –

1. Azərbaycan klassik musiqisində: Mahur, Şur, Əşiran, Dilkəş, Dügah, Zəngişütür, Hicaz, Mavərənnəhr, Şahnaz, Hacı Yuni, Sarənc, Şüştər, Məsnəvi və Suzigüdaz şöbə və guşələrindən ibarət dəstgah; hazırda Azərbaycan musiqisində Mahurun iki növü işlənir: I – Mahur-hindi ; II – Orta Mahur. Mahur-hindinin tonallığı tarın hansı kökdə olmasından asılıdır, yəni əgər tarın ağ simi birinci oktavanın "do" səsi üzərində köklənmişsə, Mahur-hindi Do-major kökündə oxunacaqdır. Orta Mahur isə Mahur-hindidən bir kvarta yuxarı (Fa-major) ifa olunmalıdır.

Melodik cəhətdən Mahur-hindi ilə Orta Mahur arasında əslində heç bir fərq olmamalıdır. Azərbaycan muğamını yaxşı mənimsəyə bilməyən bəzi həvəskar nəğməkarlar çox vaxt Mahur-hindinin quruluşu ilə Rastın (xüsusilə mayədə) melodik xüsusiyyətinə fərq qoymamaqla yanlışlığa yol vermiş olurlar.

Hazırda Mahur dəstgahı aşağıdakı əsas şöbələrdən ibarətdir: Bərdaşt, Mayə, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti, Şikəsteyi-fars, Əraq, Pəncgah, Qərai;

2. Müasir İran musiqisində: Mahur yeddi əsas dəstgahdan biridir. Onun tərkibinə Dad, Məclis-əfruz, Xosrovani, Dilkəş, Xavəran, Tərəbəngiz, Nişapurək, Murad-xani, Nəsir-xani (ya da Tusi), Azərbaycani, Fili, Zirəfkənd, Əbul, Hasar-Mahur, Niriz, Nəcib, Əraq, Mühəyyər, Aşur-avənd, İsfahanək, Həzin, Nəğmə, Zəngulə, Rak, Rak-Keşmir, Rak-Abdulla, saqinamə, sofinamə kimi şöbə və guşələr daxildir.

Manənd (*fars.* kimi, bənzər, oxşar; Manənd-Müxalif – Müxalifə bənzər) – Zabol Segahı dəstgahında Orta Segaha keçməzdən əvvəl Muyə ilə Segah arasında yerləşən şöbə. Birinci olaraq görkəmli Azərbaycan nəğməkarı Xan Şuşinskinin şəxsi yaradıcılıq təşəbbüsü üzrə hazırda ümümiyyətlə, Segah (o cümlədən, Mirzə Hüseyn Segahı və Yetim Segah) muğamı Manəndə-Müxalifdən başlanıb sonra əsl Segaha keçilir. Belə halda Manəndə-Müxalif oxunan dəstgahın bir növ müqəddiməsi mahiyyətini kəsb etmiş olur.

Mavərənnəhr –

1. Dügah dəstgahında Ruh-ül-ərvah ilə Hüseyni arasında yerləşən şöbə;

2. Azərb. kl. m.-də: Rast dəstgahında Bayatı-Qacar ilə Bal-kəbutər arasında; Rəhab dəstgahında Zəmin-xara ilə Bal-kəbutər arasında; Çahargah dəstgahında Zəmin-xara ilə Hicaz arasında olan şöbə;

3. İran mus.-də: Rast-Pəncgah dəstgahında Əbülçəp ilə Rak-Abdulla şöbələri arasında olan guşə.

Mayə –

1. Məqamın əsas sabit pərdəsi;

2. Dəstgahların birinci şöbəsi. Muğam ifaçılığında, bir qayda olaraq, bəm registrdən zilə doğru, şöbədən şöbəyə keçərək dəstgahın inkişafı prosesi hər nə qədər davam etdirilərsə etdirilsin, – muğamın mayəsi öz cazibə qüvvəsinin əvvəl-axır üstün gələcəyini göstərəcək, dəstgah nəticədə yenə də mayəyə qayıdıb yenidən, məhz mayədə, mayə pərdəsində tamamlanacaqdır;

3. Yaxın Şərq xalqları musiqisinin əsasını təşkil edən altı avazatdan biri.

Mehdi Zərrabi – Şur muğamına mənsub şöbələrdən biri.

Məcra (*ər.*) – adsız barmaq.

Mədd (*ər.*) – səsi uzatmaq xassəsi.

Mədihət (*ər.*) – nüfuzlu bir şəxsin ya da əlamətdar bir hadisənin şərəfinə oxunan şeir – musiqili kompozisiya.

Məxlut (*hərf.* – qarışıq, qatışıq, aşqarlı) – Zabol Segahı dəstgahında Orta Segahdan Şikəsteyi-farsa keçməzdən əvvəl çalınan kiçik bir guşə.

Məqam – müxtəlif səslər, pərdələr məcmuunun bir vahid əsas kök ətrafında birləşməsi.

Musiqidə hər səsin, hər pərdənin öz mövqeyi və öz xüsusi keyfiyyəti var. Bu keyfiyyət ayrı-ayrı pərdələr arasında müəyyən qarşılıqlı münasibət yaratmış olur

ki, bu da, nəticə etibarilə, bütün pərdələrin mayəyə doğru olan meyil və istiqaməti ilə səciyyələnir (bax Mayə).

Məqam – bir-birinə tərəf meyil göstərən, yönələn və bir sabit səs (mayə) ətrafında toplaşan müxtəlif yüksəklikdə (ucalıqda) olan musiqi sədalarının qarşılıqlı münasibət sistemindən ibarətdir.

Mənsuriyyə – Çahargah kökündə olan zərbli muğam. Eyni zamanda Çahargah dəstgahının tərkibinə daxil olaraq, muğamın son şöbələrindən biri hesab olunur. Əvvəllər Rast dəstgahında da çalındığı məlumdur. Lakin bu halda Mənsuriyyənin yalnız vəzni (ritmik şəkli) saxlanılır, melodiyası isə Rast dəstgahı kökünə "tərcümə" edilmiş olur.

Mərsiyə – məzmunu müsibətnamədən ibarət olan vokal əsər. Musiqisi muğamların ən yanıqlı intonasiyaları üzərində tərtib olunduğundan təsirli səslənir.

Məsihi

1. Rast dəstgahının son şöbəsi;

2. Azərb. kl. m.-də: Nəva dəstgahında Hüseyni ilə Şahnaz arasında yerləşən şöbə;

3. İran musiqisində: Segah dəstgahında Rəhab ilə Şah-Xətai arasında, Nəva dəstgahında Busəlik ilə Təxt-taqdis (ya da Təxt-Kavus) arasındakı şöbə.

Məsnəvi

1. Azərb. kl. m.-də: Mahur dəstgahının sonunda Şüştər ilə Suzi-güdaz arasında bulunan şöbə (həman şöbə Rəhab dəstgahının sonunda, yenə də Şüştər ilə Suzi-güdaz arasında ifa olunduqda – Məsnəviyi-səqil adlandırılır);

2. İran musiqisində:

a) Şur dəstgahının son şöbəsi;

b) Bayatı-İsfahan muğamının Üşşaq ilə İbadət (Məsnəvinin başqa variantı) guşələri arasında yerləşən şöbəsi.

Məvaliyan – Hümayun dəstgahının ilk şöbələrindən biri.

Məzhər – dərvişlərin dini ayinlərdə oxuyub-çaldıqları zaman istifadə etdikləri zərbli musiqi aləti.

Məzmur (*ər.*) – dini məzmun daşıyan mahnı.

Minzaf – cəng (arfa) tərzində dartımlı simli musiqi aləti.

Mirzə Hüseyn Segahı – Orta Segahdan (bax.) bir kvarta yuxarıda olan Segah. İlk dəfə Mirzə Hüseyn adlı Azərbaycan xanəndəsi (XVIII əsr) tərəfindən ifa olunduğundan onun adı ilə adlandırılmışdır.

Mirzəcan – aşıq mahnısı.

Mislas (*ər.*) – ud musiqi alətində bəm simdən sonra gələn ikinci sim (birinci oktavanın fa səsi).

Misri – aşıq mahnı yaradıcılığı formalarından biri. Qocaman aşıqlardan bəzilərinin fikrincə, Koroğlunun Misri qılıncının yenilməz qüdrəti məhz bu mahnıda vəsf olunur. Bununla bərabər Misri musiqisində çox vaxt Bayatı-Şiraz məqamı intonasiyasının səslənməsi, Misri aşıq vokal – instrumental janrında lirik əhvali-ruhiyyənin də çox gözəl ifadə olunduğu görünür.

Mizəf – simli musiqi aləti.

Mizhar – dartımlı simli qədim musiqi aləti.

Mizmar –

1. Qara rəngli xüsusi qamışdan qayırılan üfləmə musiqi aləti;
2. Boğazda səs yolu.

Mizrab – dartımlı simli musiqi alətlərin (tar, ud) simlərini dartıb ehtizaza gətirmək üçün mal buynuzundan (bəzən sümükdən ya da plastmasdan) düzəldilmiş nazik plastinka. Qanon musiqi aləti üçün olan mizrab metaldır. Saz mizrabı gilənar ağacının qabığından olur (bax Təzənə).

Moalif – Hümayun dəstgahının əvvəlində, Bəxtiyari ilə Leyli və Məcnun şöbələri arasında ifa olunan parça. Bəzi müəlliflər əksinə, Moalifi muğamın sonunda Bəxtiyari ilə Üzzal guşələri arasında qeydə alırlar.

Molla Nazi – Şur dəstgahında Səlmək ilə Bozorq (Büzürg) arasında olan şöbə. Başqa mülahizəyə görə, Qəcər (Bayatı-Qacar) ilə Həzin arasında yerləşən şöbə.

Moşt (*ər.*) – xərək. Farabi və Urməvi ud musiqi alətinin təsvirində moştu səsin ibtida nöqtəsi kimi qeyd edirlər.

Muğam, muğamat (*ər.* məqam – yəni vəziyyət, mövqe) – mürəkkəb, ideya-emosional məna daşıyan, dərin və bitkin təfəkkür, bədii həyəcan və müxtəlif musiqi obrazlarının inkişafını ifadə edən xalq musiqisinin gözəl məhsuludur. Muğam yarandığı ən qədim zamanlardan başlayaraq, əsrlər boyu davam edən tədrici inkişaf və təkamül prosesi nəticəsində yetkinləşmiş, formalaşmış, kamilləşmişdir.

Muğam – xalq vokal-instrumental kompozisiyasının ən yüksək yaradıcılıq mərhələsinə çatdırılan nümunəsidir. Muğamın bütün hissələri (bax Dəstgah) müəyyən bədii fikri müxtəlif bədii ifadə vasitələri ilə əyan edir.

Muğamın hər bir hissəsi (şaxəsi, şöbəsi, guşəsi) çox vaxt özü-özlüyündə müstəqil bir mahiyyət kəsb edir və ayrılıqda ifa edilə bilsə də, onun mütəşəkkil vahid əsas inkişaf xətti ardıcıl surətdə məntiqi qaydalara əsaslanaraq öz bütövlüyünü, tamlığını heç də itirmir. Muğam ciddi məzmunlu musiqi ilə yanaşı, asan (yüngül) musiqi nümunələrini də (təsnif, rəng) özündə təcəssüm etdirir.

Muğam termininin ən dəqiq elmi tərifi, onun bugünkü musiqi həyatımızda tutduğu mövqe, gündəlik musiqi məişətimizdə nə mənada işlənilməsi, nə kimi məfhumu ifadə etməsi məsələsinin mükəmməl şərhi – görkəmli musiqi alimi və bəstəkarı Qara Qarayev tərəfindən verilmişdir. O, muğam məfhumunun mahiyyətini təhlil və semantik mənasını izah edərək yazır:

"...Azərbaycan musiqisində "muğam" termini əslində iki mənada işlənir. Bunlardan birinci halda "muğam" sözü "məqam" ("lad") termininin eynidir. Məlum olduğu üzrə, Azərbaycan xalq musiqisi çox inkişaf etmiş olan və müxtəlif çeşidli muğam sisteminə malikdir. Burasını qeyd etmək kifayətdir ki, Azərbaycan xalq musiqisi praktikasında yeddi əsas məqam, yaxud muğam (Rast, Şur, Segah, Şüştər, Çahargah, Bayatı-Şiraz və Hümayun) və əlavə daha bir çox başqa muğamlar tətbiq olunur. Azərbaycan mahnıları, oyun havaları və xalq musiqisinin daha başqa formalarının təhlili göstərir ki, bunlar hamısı yuxarıda qeyd olunan məqamlardan biri üzərində yaradılmış və Azərbaycan xalq musiqisinin məqamlar sistemi olduqca bitkin və düzgün qurulmuş bir konstruksiya təşkil edir. Belə ki, adlarını

qeyd etdiyimiz məqamlardan hər biri ayrı-ayrı şöbələrdən ibarətdir, bu şöbələrin əvəzlənməsi müəyyən qaydaya tabedir, hər bir məqama ona səciyyəvi olan kadensiyalar və melodik dönmələr var; məqamın səsdüzümünü təşkil edən tonlardan hər birinin öz funksional əhəmiyyəti vardır ki, bu da ümumi tonikaya tabedir və i.a. Bu nəzəri normalar heç də mücərrəd və cansız qayda-qanun deyil. Bunlar Azərbaycan xalq musiqisi praktikasından alınmış və xalq incəsənətinin ölməz nümunələrini əsrlər boyu yaradıb cilalayan bir çox nəsillərin təcrübəsini ümumiləşdirir[24].

Başqa bir halda "muğam" termini altında son dərəcə orijinal xüsusiyyət daşıyan çoxhissəli forma nəzərdə tutulur ki bu, əslində mürəkkəb və maraqlı bir musiqi orqanizmi mahiyyətini kəsb edir. Həmin bu forma süita-rapsodiya formalarına səciyyəvi olan əlamətləri özündə birləşdirir və öz təbiəti etibarilə simfonik olmaqla bərabər, özünəməxsus tərtib və düzüm təşəkkülünə malikdir. Hər şeydən əvvəl, deməl lazımdır ki, süita-rapsodiyadan ibarət olan muğamın özü müəyyən bir məqam-muğam üzərində qurulur və həmin məqama xas olan bütün qayda-qanunlara tabedir. İfaçı – müşayiətçi sazəndə dəstəsi ilə birlikdə çalıb-çağıran xanəndə, ya da solo çalan instrumentalist muğamın möhkəm çərçivələri daxilində sərbəst improvizasiya fəsillərini (şöbələri) qayda ilə bir-birinin ardınca ifa edir.

Musiqi təfəkkürünün inkişafında variasiyalıq prinsipinin tətbiqi, sərbəst, həm də tez-tez dəyişən ritm, sekvensiyalardan ibarət ifadələrin, eləcə də melizmlər, zəngulələr və xırdaçalarla dolu bəzəklərin bolluğu və ən ümdə: forma quruluşunda kvadratlığın olmaması bu şöbələrin əsas xüsusiyyətini təşkil edir. Bununla yanaşı, burada biz musiqi konstruksiyası etibarilə dəqiq ölçülü, müntəzəm ritmli, kvadratlı əsas üzrə qurulmuş, məzmunu və xarakteri cəhətincə kontrastlı rəqs epizodları (rəng) və əndazəli mahnı düzümlərinə (təsnif) təsadüf edirik. Ciddi surətdə danışmalı olsaq, qeyd etməliyik ki, improvizasiya məfhumunun "süita-rapsodiya" tərzində olan muğamta aid edilməsi əslində heç də düzgün deyil, çünki muğam ifaçılarının yaradıcılıq fantaziyası məhz məqam normalarının möhkəm təməli üzərində qərar tutmuş və muğamat ifaçılığı, bəzi musiqişünasların güman etdikləri kimi, heç də biçimsiz, qeyri-mütəşəkkil və qeyri-iradi bir improvizasiyaçılıq reçitasiyası deyil. Ehtimal ki, həmin bu "süita-rapsodiya"dan ibarət muğamların öz böyük həcmləri sayəsində məqam-muğamın bütün şöbələrini hərtərəfli qavraması, "muğam" termininin həm də yuxarıda göstərilən "süita-rapsodiya" formaya da aid edilməsinə səbəb olmuşdur"[25].

[24] Azərbaycan xalq musiqisi məqamlar sisteminin parlaq surətdə təhlili və nəzəri cəhətdən əsaslandırılması görkəmli bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" elmi əsərində verilmişdir (haşiyə məqalə müəllifi Qara Qarayevindir. – Ə.B.)

Musiqi alimlərinin qeydinə görə, Yaxın və Orta Şərq xalqlarının milli klassik musiqisində 95 muğam şöbə və güşəsi var". Bunlardan 18-i Mərakeşdə, 17-si Tunisdə ifa olunur. Misirdə, İraqda, İranda ifa olunan muğamlar başqa-başqadır.

Məsələn, Misirdə ifa olunan muğamlar bunlardır:

Yegah, Fərəhəfza, Şətt-ərəban, Hüseyni, Əşiran, Şövqəfza, Tərz-cədid, Əraq, Rahətül-ərzah, Dilkeş, Huran, Fərəhnak, Bəstə-nigar, Üveyc, Rast, Suzinak, Mahur, Hicazkar, Nəvasir, Nikriz, Bəsəndidə, Tərznəvin, Rəhavi, Nəvahənd-kəbir, Zəngülah, Kirdan-Misri, Dilnişin, Nəhavənd Mürəsə, Bayatı, Səba, Üşşaq, Misri, İsfahan, Mühəyyər, Əcəm, Tahir, Ərəzbar, Şahnaz, Busəlik, Səba, Kürdi, Gülüzar, Segah, Hüzzam, Müstəar, Mayə, Çahargah.

İraqda isə məhz adları aşağıda qeyd olunan muğamlar ifa olunur:

Bayatı, Rast, Segah, Hicaz, Nəvz, Hüseyni, Səba, Xənabat, Mənsuri, Əribunəcəm, Quryat, Bayatı-əcəm, Pənegah, Bəşiri, Övc, Cəmal, Ovşar, Əcəm-əşiran, Tahir, Xəlvəti, Məsnəvi, Səidi, Nəhavənd, Hicaz-şeytani, Dəşti, Ərvah, Hümayun, Novruz-əcəm, Bahirzavi, İbrahimi, Cəburi Məhmudi, Nari, Rəşidi, Həkimi, Müxalif, Həlilavi, Baclan, Dügah.

"Muğam müəyyən bir məqam üzərində sərbəst improvizasiya yolu ilə ifa olunur!" fikri əslində hər nə qədər doğru olsa da, muğamın formalaşmamış quruluşuna küll halında, həm də ayrı-ayrı hissələrinə ayrılıqda diqqətlə baxılsa görünər ki, muğamın hər bir guşəsi, hər bir şöbəsi, hətta bu guşə və şöbələri təşkil edən hər bir musiqi cümləsi özlüyündə müəyyən və konkret melodiyadan ibarətdir.

Sərbəst improvizasiya adlandırılan ifaçılıq məktəbi isə əslində muğamın əsasını və mahiyyətini təşkil edən hər bir müəyyən melodik cümlənin, hər bir kiçik musiqi frazasının, muğam musiqi təbirinin müxtəlif variantlarda (yəqin ki, sənətkarın şəxsi yaradıcılığı və fantaziyasının zənginliyindən asılı olaraq) ifa edilməsi deməkdir.

Muğni – böyük Azərbaycan musiqişünası Səfiəddin Urməvinin (1230–1294) İsfahan şəhərinə səyahətindən qayıtdıqda ixtira etdiyi simli, dartımlı musiqi aləti.

[25] Кара Караев - Симфонические мугамы Фикрета Амирова. «Советская музыка», 1949, №3, s. 40-41 (azəri dilinə tərcüməsi mənimdir. – Ə.B.)

Muradxani – Mahur dəstgahında Nişapurək ilə Niriz (Neyriz) arasında yerləşən şöbə.

Mureh – Hümayun dəstgahında Suzi-güdaz ilə Nəfir arasında yerləşən şöbə.

Musiqar – 1. Üfləmə ağac musiqi aləti;
2. Musiqi sənətinin simvolu olan əfsanəvi quşun adı;
3. Musiqiçi.

Muyə – 1. Zabol Segahı dəstgahında Mayeyi-Zabol ilə Manənd-Müxalif şöbələri arasında yerləşən guşə;
2. Azərb. kl. m.-də: Şur (Şahnaz) dəstgahında Səlmək ilə Leyli və Məcnun şöbələri arasında ifa edilən guşə;
3. İran mus.-də: Çahargah dəstgahında Bəstə-nigar ilə Hasar şöbələri arasında və Segah dəstgahında Zabol ilə Zəngi-şütür arasında bulunan şöbə.

Mübərriqə (d.d. Mobərqə) –
1. Zabol və Rəhab dəstgahlarında Şikəsteyi-fars ilə Əraq arasında yerləşən şöbə;
2. İran mus-də: Rast-Pəncgah dəstgahında Qaraçə ilə Nəhib arasında, ya da Bayatı-əcəm ilə Qaraçə arasındakı şöbə.

Mücənnəb (*ər.*, *hərf.* qonşu) – qonşu pərdə. Simli musiqi alətlərin qoluna bağlanan əsas pərdələr yanında olan ikinci dərəcəli pərdələr. Ud musiqi alətində müstəsna olaraq Mücənnəb əsas pərdələrdən biridir.

Müğənni – nəğməkar, xanəndə, avaz ilə oxuyan.

Mühəyyər (*ər.*, *hərf.* heyrətə gətirən) – Mahur dəstgahında Əraq şöbəsindən sonra ifa olunan parça.

Müxalif (*ər.*) – Çahargah dəstgahında Hasar ilə Məğlub arasındakı şöbə.

Müxəmməs – aşıq yaradıcılığının şeir – musiqi formalarından biri. Adından da bəlli olduğu kimi (*ər.* xəms – beş), müxəmməsin hər bəndi beş misradan ibarət olur. Klassik şeirdən fərqli olaraq aşıq yaradıcılığında müxəmməsin hər bəndinin dördüncü misrasından sonra tamamilə başqa bir "həngdə" olan yeni bir bənd əlavə olunur ki, buna cığa deyilir. Əsas bəndin beşinci misrası haman cığadan sonra oxunur.

Münacat – dini, ya da matəm mərasimi ilə əlaqədar olaraq ucadan avaz ilə oxunan dua. Çox vaxt Zəmin-xara məqamında ifa olunur.

Münsərih – bax Faxti.

Münşid (*ər.*) – nəğməkar, mahnı deyən.

Mütəlaim – konsonans; həmsaz, həmahəng səslənmə; qulağı oxşar, qulağa xoş gələn tərzdə səslənmə.

Mütənafir – dissonans; həmsazlıqdan məhrum səslənmə.

Mütləq (*ər.*) – boş sim, açıq sim.

Mütrüb (*ər.*) – köhn.
1. Əyləndirici;
2. Nəğməkar;
3. Musiqiçi.

N

Nağara – zərbli musiqi aləti. Sağanağının hər iki tərəfinə dəri çəkilmişdir. Nağara ağac üfləmə alətlərin (zurna, balaban, tütək), həm də sazın çalğısını müşayiət edir.


Böyük nağara

Musiqi alətlərindən hansı birinin çalğısını müşayiət edəcəyindən asılı olaraq nağaranın əl ilə (barmaqlar), yoxsa ağac çubuqlarla çalınacağı müəyyən edilir. Əgər balaban (son zamanlar, həm də klarnet), ya da aşıq sazının çalğısı müşayiət ediləcəksə, nağara da ovucun içi və barmaqlarla çalınacaqdır.

Əgər zurna çalğısını (həm də açıq havada) müşayiət etmək lazım gəlirsə, o zaman dərilər üzərinə ağacla zərblər vurulur.

Həcmindən (böyüklüyündən) asılı olaraq, nağara müxtəlif növlərə ayrılır: koos (böyük nağara), bala nağara, və ya cürə nağara və kiçik nağara.

Naxunək – nazik poladdan qayırılan qarmaqlı mizrab.

Naqus (*ər.*) – Zəng, zınqırov.

Naleyi-Zənburi – bax Neyi-Davud.

Nay – bax Ney.

Nayi-tənbur – Orta əsrlərdə geniş istifadə olunan simli musiqi aləti.

Nehoft (*fars.* gizli, məxfi) – Nəva dəstgahında Həzin ilə Qəveşt arasında yerləşən muğam şöbəsi.

Ney (*fars.* qarğı, qamış) – ağac, qamış və yaxud bürüncdən düzəldilən üfləmə musiqi aləti. Düz silindr şəklində, 60-70 sm uzunluqda lülədən ibarətdir. Ucunda heç bir müştük, ya dilçək olmur. Yalnız lülənin aşağı tərəfində bir neçə (3-6) dəlik açılır ki, bu da səslərin müxtəlif ucalıqda olduğunu təmin edir. Neyin səsi olduqca məlahətli, zərif və təsirlidir.

Ney ən qədim Azərbaycan musiqi alətlərindən biridir. Onun xoş səsi Xaqani, Nizami, Füzuli və başqa şairlərimizin əsərlərində dönə-dönə sevilərək vəsf edilmişdir.


Qarğıdan hazırlanmış ağ neylər

Neyi-Davud – Hümayun dəstgahında Bidad ilə Bavi arasında bulunan muğam şöbəsi.

Nəbərat
1. Vurğu;
2. Ton, səs, intonasiya;
3. zəngulə (fioritura mənasında).

Nəbr – vurğu, aksent.

Nədb (*ər.*) – ölüm və matəm nəğməsi, ağılar. Bir qayda olaraq, qadınlar tərəfindən ifa olunur. Nədb mahnılarında öz yaxın adamını itirmiş qadının acı fəryad nidaları, ah-fəğan sədaları ilə yanaşı keçmişdə ictimai həyatda olan haqsızlıqlar, xalqın həyat və məişətində görünən ağır və çətin hallardan şikayət motivi səslənərdi.

Nəddab (*ər.*) – ağıçı, ağı deyən.

Nəfir –

1. Hümayun dəstgahında Mureh ilə Camədəran arasında bulunan muğam şöbəsi;

2. Qaramal buynuzundan qayrılan üfləmə musiqi aləti. Müştüyü zurna müştüyü kimi ikiqat nazik yonulmuş qarğıdan hazırlanır. Gövdəsində heç bir dəlik olmadı-

ğına görə gövdə daxilində havanın ehtizaz tezliyi dəyişilmir. Odur ki, nəfir musiqi aləti səsin nisbi ucalığından, demək olar ki, tamamilə məhrumdur.

Nəfir keçmişdə meşəyə ova çıxanların ya da bir şəhərdən başqa şəhərə piyada getməli olan və yolu meşədən keçən səyyahların (xüsusən dərvişlərin) çox istifadə etdikləri (meşə yırtıcı heyvanlarını qorxutmaq üçün) musiqi alətidir.

Nəfir-fərəng – İran mus-də: Rast-Pəncgah dəstgahında Müəttər şöbəsindən Novruz-ərəbə keçmək üçün çalınan kiçik instrumental epizod.

Nəhavənd – kl. əd.-da: muğam guşəsi;

Nəhib –

1. Şur dəstgahında Hüseyni ilə Əraq şöbələri arasında ifa olunan vokal-instrumental epizod.
2. Rast dəstgahında Mübərriqə ilə Mühəyyər şöbələri arasındakı vokal-instrumental parça.

Qeyd: Muğam və dəstgahların tarix və nəzəriyyəsi haqqında ərəb əlifbası ilə yazılmış musiqi kitablarında "nəhib" sözü iki müxtəlif transkripsiyada verilir: bəzi kitablarda sözün üçüncü hərfi (h) – hey-hütti ilə yazılmışdır ki, bu halda sözün hərfi mənası ah-fəğan, nal əvə fəryad məfhumlarını daşıyır; başqa kitablarda isə haman (h) hərf haye-həvvəz adlanan hi ilə verilmişdir ki, belə yazıldıqda sözün hərfi mənası qorxu, vahimə, qorxutma deməkdir. Beləliklə, burada sözün fonetikası etibarilə omonim əlaməti görünsə də, əslində müxtəlif transkripsiyada yazıldıqları üçün ehtimal etmək olar ki, burada sözlərin deyilişində, çox cüzi də olsa, müəyyən bir fərq vardır.

Eləcə də Şur və Rast dəstgahları tərkibində olan Nəhib güşələrinin musiqi kitablarında müxtəlif quruluşunda eyniyyət olmadığını göstərir.

Nəxcirkan – kl. əd.-da: muğam şöbələrindən biri.

Nəqərat (*ər.* a) zərbə, zərb vurmaq; b) taqqıltı, taqqıldatmaq) –

1. Mahnının hər bəndindən sonra eyni mətnlə təkrarlanan misralar;
2. Kuplet formasında bəstələnən əsərin ikinci hissəsi;
3. Kl. mus.-də: təbil vurmaq, nağarada çalmaq.

Nəqrəzan – kiçik təbil, kiçik həcmli zərbli alətlər.

Nəqş – melodiyanın ayrı-ayrı səsini oxşamaq, avazın hər nəfəsini bəzəmək üçün istifadə olunan çox xırda, lətif və incə ornamet sədalar (xırdacıqlar).

Nərə (*ər.*) –

1. Səslənmə;
2. Ağızın yumulmuş vəziyyətində, burunda oxumaq üsulu;
3. Bağırmaq, nərildəmək, gurultu salmaq.

Nəstəri – Nəva dəstgahının son muğam şöbəsi.

Nəva –

1. Yaxın Şərq xalqları klassik musiqisində 12 əsas muğamdan ikincisi;
2. Azərb. kl. m.-də: Nəva, Nişapur, Dəraməd-Şahnaz, Busəlik, Hüseyni, Məsihi, Şahnaz, Hacı Yuni, Bayatı-kürd, Azərbaycan, Əşiran, Zəngi-şütür, Kərkuki, Şah Xətai, Əfşari və Şikəsteyi-Şirvan şöbə və guşələrindən ibarət dəstgah;
3. İran mus.-də: Mayeyi-Nəva, Gərdaniyyə, Qəveşt, Nəhoft, Bayatı-race, Həzin, Əraq, Üşşaq, Nişapurək, Mülk-Hüseyni, Xöcəstə, Rəhab, Zəmineyi-Hüseyn, Hüseyni, Busəlik, Məsihi, Taqdis ya da Təxt-Kavus, Əşiran, Nizir-səğir, Firuzbinəvə və Nəstəri şöbə və guşələrindən ibarət dəstgah.

Nəvayi

1. Nəva kökündə ya da Nəva üslubunda çalınan hər hansı bir musiqi parçası;
2. Əmir Əlişir Nəvai şərəfinə tərtib olunan mahnı.

Nəvayi-Nişapur – Nəva dəstgahının ikinci (əlavə) adı.

Niriz – İran mus-də: Mahur dəstgahında Nişapurək ilə Dilkəş şöbələri arasında, Rast dəstgahında Üşşaq ilə Bayatı-əcəm arasında bulunan şöbə.

Nimruz – kl. əd.-da: muğam şöbələrindən biri.

Nişapur – Nəva dəstgahının birinci şöbəsi.

Nişapurək – Nəva dəstgahında Əşiran ilə Məclisi arasındakı guşə; başqa varianta görə Üşşaq ilə Mülk-Hüseyni arasında bulunan şöbə.

Nişib-fəraz (*fars.*, *hərf.* eniş, yoxuş) – Şur dəstgahında Sarənc şöbəsindən sonra, Bayatı-Şiraz dəstgahında Bayatı-İsfahandan əvvəl ifa olunan bağlayıcı şöbə.

Novruz-Bayatı – Yaxın Şərq xalqları klassik musiqisində olan 12 muğam və 6 avazatdan əlavə qeydə alınmış 24 şöbədən biri.

Novruz-büzürg – kl. əd.-da: muğam şöbələrindən biri.

Novruz-əcəm – Hümayun dəstgahında Zabol ilə Bəhr-nur arasında yerləşən şöbə.

Novruz-ərəb –

1. Yaxın Şərq xalqları klassik musiqisində olan 12 muğam və 6 avazatdan əlavə qeydə alınmış 24 şöbədən biri;
2. Hümayun dəstgahında Ravənddən conra gələn şöbə.

Novruz-xara – Yaxın Şərq xalqları klassik musiqisində olan 12 muğam və 6 avazatdan əlavə qeydə alınmış 24 şöbədən biri.

Novruz-kiçik – kl. əd.-da: muğam şöbələrindən biri.

Novruz-rəvəndə – Rast dəstgahında müqəddimə əvəzi.

Novruz-səba – Yaxın Şərq xalqları klassik muüsiqisində olan 12 muğam və 6 avazatdan əlavə qeydə alınmış 24 şöbədən biri.

Nuşin badə – kl. əd.-da: muğam şöbəsi.

Nuş-ləbinan – kl. əd.-da: muğam şöbəsi.

Nüzhə – Səfiəddin Urməvinin icad etdiyi simli musiqi aləti. Zahiri görünüşü çəngə bənzəyir, 81 simi vardır. Bu simlərdən hər üçünün eyni ucalıqda (unison) köklənmiş olduğunu nəzərə alsaq, nüzhə musiqi alətində 27 müxtəlif səs əldə edildiyi məlum olar.

O

Oxşama – körpə uşaqları sevərək, atıb-tutaraq, onları oxşayaraq oxunan mahnı.

Orta Mahur – Mahur-hindidən bir kvarta yuxarıda ifa olunan muğam. Tarın ağ simi do kökləndirilirsə, Orta Mahurun mayəsi fa notu olur.

Orta Segah – Zabol Segahı dəstgahında əsl Segah muğamının özü. Bir qayda olaraq Manənd-Müxalif şöbəsindən sonra ifa olunur. Tarın ağ simi do köklənmişsə, Orta Segahın mayəsi mi notuna düşür.

Ouvc (övc, öüvc, ovc, ouc) (*hərf.* ən uca zirvə, göyün ən yüksək qatı) – bir çox dəstgahlar tərkibində muğamın Əraq şöbəsi funksiyasını daşıyan, eləcə də Əraq kimi registrdə səslənən, melodik cəhətdən də əslində Əraqın növ müxtəlifliyindən ibarət olan şöbə.

Ərəb kl. m.-də Ouvcun: Ouvc-dara, Ouvc-Xorasan və Ouvc-Hasar adlı çeşidli növləri var.

Ovşarı – bax Əfşarı.

Oyun havası – xalq rəqslərini müşayiət üçün çalınan musiqi. Melodik quruluşu etibarilə azəri məqamları əsasında yaradılan azəri xalq oyun havaları ("Tərəkəmə", "Mirzəyi", "Lalə", "Ceyranı", "Bənövşə", "Vağzalı" və s.) bir qayda olaraq ritmik ardıcıllığa və müəyyən ölçünün (vəznin) daimi surətdə təkrarlanmasına əsaslanır.

Bununla bərabər azəri xalq oyun havaları məhz ritmik ardıcıllıq və təkrarlanma cəhətindən bir çox başqa xalqların oyun havalarından fərqlənir. Bu xüsusiyyət ondan ibarətdir ki, azəri oyun havalarının ritmik çevrəsi bir çox hallarda daxilən

ikiqisimli zərblə üçqisimli zərbin ardıcıl surətdə növbələşməsi əsasında təşkil olunur. Yəni əsas etibarilə əksərən $^{6}/_{8}$ (ikiqi-simli) musiqi ölçüsündə olan eyni oyun havasının ritmik quruluşu $^{3}/_{4}$ (üçqisimli) ölçü ilə növbələşir. Bu xüsusiyyət "Keçi məməsi", "Şalaxo", "Ənzəli" və s. oyun havalarında çox aydın və əyani tərzdə nəzərə çarpır. Beləliklə, riyazi kəmiyyət etibarilə bərabər olan $^{6}/_{8}$ və $^{3}/_{4}$-ün keyfiyyət cəhətindən başqa-başqa (ikiqisimli və üçqisimli) ahəngdən ibarət olması və hər iki ahəngin (vəzn, ölçü mənasında) ardıcıl surətdə əvəzlənməsi azəri xalq oyun havalarının orijinallığını və gözəl bir xüsusiyyətini təşkil edir.[26]

Ozan –

1. Üç simli musiqi aləti. Zahiri görünüşü etibarilə qədim tənbur musiqi alətini (d.d. cürə sazını) andırır. Sazda olduğu kimi, mizrab əvəzinə təzənə ilə çalınır;

2. Ən qədim Azərbaycan aşıqlarının daşıdıqları ad. Ozan da aşıq kimi xalqın professional nəğməkarı, çalğıçısı, şairi, nağıldeyəni, lazım gəldiyi halda həm də rəqs (xoreoqrafiya) sənətindən də istifadə edərək bir neçə incəsənətin sintezini öz yaradıcılığında təcəssüm və nümayiş etdirən ustad olmuşdur.

Azəri xalqı özünün musiqi həyatında görkəmli yer tutan aşıqların sələfi olan ozanlara çox böyük hörmət bəsləmişdir. Ozanlar hər şəhər, kənd və ümumiyyətlə hər bir evdə ən çox istənilən və sevilən sənətkar olmuşdur:

Evimə ozan gətirmişəm,
Pərkar pozan gətirmişəm,
Gündüz olan işləri
Gecələr pozan gətirmişəm.

[26] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi - 14. Azərbaycan rəqs sənəti, s. 424

P

Palizban (*hərf.* bostançı) – kl. əd.-da: muğam şöbəsi.

Paşa köçdü – aşıq mahnı forması, ölçüsü $^6/_8$ olur.

Peşrev – hər bir muğam ya dəstgahdan əvvəl çalınan instrumental müqəddimə (bax Pişdəraməd).

Pəncgah – Rast dəstgahında bilavasitə Əraqdan sonra ifa olunan şöbə. Bu şöbənin Rast dəstgahında tutduğu mövqe çox əhəmiyyətli olduğundan, Rast dəstgahı çox zaman Rast-Pəncgah adlandırılır.

Pərdə –

1. Səs düzümünün ayrılıqda hər bir səsi;
2. Bəzi simli musiqi alətlərin (tar, saz, dütar, tənbur və s.) qoluna bağlanılan bölmə. Qoyun bağırsağından nazik kəndir kimi eşilib emal edilir (son vaxtlar tarçılardan bir çoxu pərdəni daha möhkəm və davamlı sayılan kapron sapla əvəz edirlər). İfaçılar şərti olaraq ayrı-ayrı pərdələrə ad vermişlər ki, bu da eyni zamanda həmin musiqi alətində hansı səsin nəzərdə tutulduğunu göstərir. Bax Saz.
3. Teatr üçün yazılmış əsərin müəyyən bir hissəsi (məs.: dörd pərdəli opera, üç pərdəli balet).

Pərdə vurmaq – dan. xüs. tar çalma təcrübəsində barmaqla sıxılmış pərdədən əlavə, ondan (çanağa tərəf) daha qabaqda duran pərdənin də istənilmədən müəyyən dərəcədə sıxılmış olması. Bu hal tar qolunun çanağa düzgün nəsb edilməməsi, ya da çanaq içərisindəki ağacın düzgün taxılmamasından irəli gəlir. Bax Çəngəl. Nəticədə simlərin səslənməsində xoşagəlməz bir vızıltı eşidilir.

Pər-pərəstuk (*fars.* pər – qanad, pərəstuk – qaranquş) – Çahargah dəstgahının mayəsində son dərəcə təsirli və effektli instrumental gəzişmə (bəzi ifaçılar bu gəzişməni Bal-kəbutər adlandırmaqla yanlışlığa yol vermiş olurlar).

Pərvanə – qədim klassik musiqidə Rast-Pəncgah dəstgahının əvvəlində Zəngi-şütür ilə Ruh-əfza (başqa varianta görə Zəngulə ilə Nəğmə) arasında yerləşən, öz ifadə tərzi və musiqi obrazı etibarilə həyəcan, ürək çırpıntısı və təlaş əhvali-ruhiyyəsini təsvir edən muğam şöbəsi.

Pəst (*fars., hərf.* aşağı, alçaq), pəstdən (oxumaq) dan. –

1. Aşağı registrdə bəm səslə oxumaq;
2. Yavaş səslə oxumaq.

Pəstxan – dan. səsi aşağı registrdə, bəm pərdələrdə daha sərbəst işləyən xanəndə.

Pişdəraməd –

1. Muğamatın xanəndə və sazəndə dəstəsi tərəfindən "tamam dəstgah" ifası üüüçün çalınan müqəddimə;
2. Muğamın mayədən əvvəlki zərbli instrumental hissəsi.

Pişe – üfləmə ağac musiqi aləti. Zahiri görünüşü etibarilə mizmar musiqi alətinə çox oxşayır, lakin müştüyü yoxdur. Səslənmə prinsipi neydə olduğu kimidir.

Piş-zəngulə – Çahargah dəstgahında Zəngulə şöbəsindən əvvəl ifa olunan guşə.

R

Rah (*fars.*) – melodiya, təranə, hava.

Rahəvi –
1. Orta əsr Yaxın Şərq xalqları klassik musiqisinin 12 əsas muğamından onuncusu;
2. Bax Rəhab.

Rah-gül – kl. əd.-da: muğam şöbələrindən birinin adı ya da təsnif.

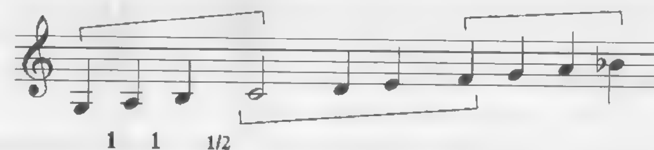
Rah-ruh – kl. əd.-da: muğam şöbələrindən birinin adı ya da bir mahnı – təsnif adı.

Rah-Şəbdiz (*hərf.* Xosrov Pərvizin mindiyi Şəbdiz adlı atın getdiyi yol) – kl. əd.-da: muğam şöbələrindən birinin adı ya da gözəlləmə.

Rak (*ər.* əsas, dayaq) –
1. Rast dəstgahında Pəncgah şöbəsi ilə Xavəran guşəsi arasındakı epizod; başqa variantlara görə, yenə də Rast dəstgahında Xöcəstə şöbəsindən sonra (Saqinamədən əvvəl) Rak-hindi, Rak-Xorasani guşələri ifa olunur;
2. Qədim kl. m.-də: Rast və Mahur dəstgahlarının axırında (son şöbəni ifa etdikdən sonra) Mayəyə qayıtmazdan əvvəl bir qayda olaraq, hökmən Rak-Abdulla adlanan guşədə dayanmaq lazım gəlirdi. Rak-Abdulla, Rak-Xorasani və Rak-hindi adlanan guşələr əslində eyni melodik gəzişmənin müxtəlif variantlarıdır.

Rameş-can – kl. əd.-da: muğam şöbəsi ya da bu sözlərlə başlanan mahnı.

Rast (*hərf.* düz, dürüst, müstəqim, düzgün) –
1. Yaxın Şərq xalqları klassik musiqisinin 12 muğamından biri. "Qədim musiqişünaslar Rastı muğamların anası adlandırmışlar. Rast muğamı nəinki öz adını və kökünün səsdüzümünü, hətta öz tonikasının (mayəsinin) ucalığını belə zəmanəmizə qədər mühafizə edib saxlaya bilmişdir." (Ü.Hacıbəyli. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları).
2. Azərb. mus.-də: Novruz-rəvəndə, Rast, Üşşaq, Hüseyni, Vilayəti (bəzən Dilkəş), Xöcəstə, Xavəran, Əraq, Pəncgah, Rak, Əmiri və Məsihi şöbələrindən ibarət dəstgah;
3. İran mus.-də: bax Rast-Pəncgah.



Rast-Pəncgah – İran mus-də: Zəngulə, pərvanə nəğmə, Ruh-əfza, Xosrovani, Pəncgah, Süpehr, Üşşaq, Şiraz, Bayatı-əcəm, Mübərriqə, Qərəcə, Bəhr-nur və əlavə olaraq Əbül-çəp, Leyli və Məcnun, Ravəndi, Novruz-ha, Nəfir, Fərəng, Əraq şöbə və guşələrindən ibarət dəstgah.

Ravəndi – müasir İran musiqisində Rast və Hümayun dəstgahlarında Leyli və Məcnun ilə Novruz arasında bulunan muğam şöbəsi.

Raz-Niyaz – Hümayun dəstgahında Suzi-güdaz ilə Məsnəvi arasında ifa olunan musiqi parçası.

Rəcəz (ərcuzə) –
1. Çahargah dəstgahının sonunda olan zərbli muğam Mənsuriyyədən əvvəl ifa edilən şöbə;
2. Orta əsr musiqisində cəngavərlər fəxriyyəsini ifadə edən mahnılar üçün ən çox münasib sayılan bəhr.

Rəddət (*ər.*) – bax Nəqərat (1-ci mənada).

Rəddəti-i-sovt (*ər.*) – əks-səda.

Rədif – muğamat şöbələrinin, guşələrinin, təsnif və rənglərinin dəstgahlar sistemi üzrə təşkil və tənzim qaydası.

Rəhab (Rahab) –

1. XIX əsr Azərbaycan musiqisində Rəhab, Hümayun, Tərkib, Üzzal, Bayatı-türk, Bayatı-Qacar, Zəmin-xara, Mavərənnəhr, Bal-kəbutər, Hicaz, Bağdadi, Şahnaz, Azərbaycan, Əraq, Əşiran, Zəngi-şütür, Osmani, Bayatı-kürd, Bayatı-Şiraz, Hacı Yuni, Sarəng, Şüştər, Məsnəvi-səqil və Suzi-güdaz şöbə və guşələrindən ibarət dəstgah;

2. Müasir Azərbaycan musiqisində Əmiri, Nəva, Rəhab, Şikəsteyi-fars, Mübərriqə, Əraq, Pəncgah, Qərai və Məsihi şöbələrindən ibarət dəstgah.

Rəhavi – bax Rahəvi.

Rəkb – Yaxın Şərq xalqlarının klassik musqisində 24 əsas şöbədən biri.

Rəməl – musiqi bəhri. Bir çox növü var. Bu növlər özlüyündə müəyyən təqsimat daxilində qruplaşdırılır. Burada səslərin "hərəkat" və "sekunat" cəhətincə təvazön (müvazinət) və tənasibi əsas rol oynayır.

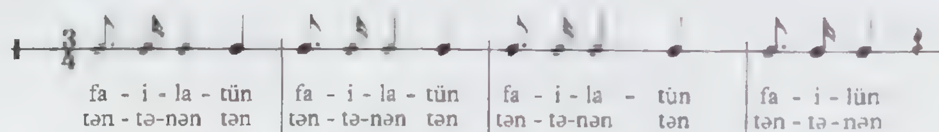
Ərəb-İran klassik musiqisində rəməl bəhri rəməl-xəfif və rəməl-səqil təqsimlərinə ayrılır. Bunlardan rəməl-səqil iki şəkildə olur:

a) fəilatün təfiləsinin dörd dəfə təkrarlanmasından əmələ gələn bəhr;

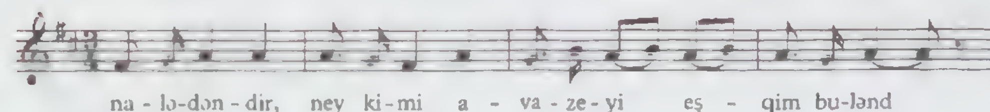
b) fəilatün-fəilün-məfulün-məfulün-fəilün təfilələrinin ardıcıl birləşməsindən düzələn bəhr.

Azərbaycan musiqisində də rəməl bəhri ən çox işlənən ölçülərdən biridir. Klassik şairlərimizin əsərlərindəki vəzi zənginliyini özündə əks etdirən və Azərbaycan poeziyasında uzun illər əsas yer tutan əruz ilə həmahəng səslənən vokal musiqimizdə rəməl bəhrinin bir neçə növü var.

O cümlədən:



Üzeyir Hacıbəyli



"Arşın mal alan"dan Əsgərin ariyası.

Qeyd: "Kitab-ül-eyn" adlı ədəbiyyat lüğəti müəllifi, məşhur ərəb musiqişünası və filoloqu Xəlil ibn Əhmədin (790-cı il) ilk dəfə əruz vəzni üçün "Fəələ" məsdərindən düzəltdiyi müxtəlif təfilələr əvəzində Şərqin Orta əsr musiqi alimləri də musiqi bəhrlərini "tən, tən-tən tə-nə-nən…" ləfzlərinin müxtəlif ahəngdə quraşdırılmış variantlarını – qəliblərini icad etmişlər. Beləliklə, şeirdəki "fəilün" təfiləsi əvəzinə musiqidə "tənənən", ya "məfulün" təfiləsinə müqabil "tən-tən-tən", "müftəülün" təfiləsinin qarşılığı olaraq "tən tənə-tən" yazılır.

Görkəmli Azərbaycan musiqişünası Mir Möhsün Nəvvab "tən tə-nə-nən…" musiqi təfilələrindən ibarət "məərifət əlfazını" tar mizrabının sim üzərinə nə sayaq, nə tərzdə vurulmasından (ştrixləmə) hasil olan müxtəlifliklər və həm də tarın yalnız bir siminə (ag simə) yoxsa eyni zamanda hər iki simə (yəni sarı simə də) vurulması kimi əməliyyat ilə əlaqələndirir.[27] Bax Nəvvab Mir Möhsün bin-hacı Səid Əhməd Qarabaği. "Dər elm musiqi. Vüzühul ərqam". Bakı, 1913, səh. 26-27.

Bu mülahizənin düzgün olduğunu qəbul etmək və bu müddəayə tənqidi yanaşmamaq, "tən tə-nənən…" musiqi bəhrinə aid haman "mərifət əlfazı"nın əsas məqsəd və mahiyyətini təşkil edən onun ritmik cəhətini tamamilə nəzərdən qaçırmaq deməkdir. Çünki qədim musiqi risalələrində "tən tə-nə-nən" ləfzlərindən əmələ gələn musiqi təfilələrinin müxtəlif şəkillərdə birləşməsi musiqinin məhz ritmik mütəşəkkilliyini yaratmış olur ki, bu da, bilindiyi kimi, musiqi sənətinin çox vacib və əsas amillərindən biridir.

Rəng – muğam şöbələri arasında ifa olunan instrumental pyes.

Rəvənd (*fars., hərf.* kökündən dərman hazırlanan bitki) – Mahur dəstgahı guşələrindən biri.

---

[27] Bax: Nəvvab Mir Möhsün bin-hacı Səid Əhməd Qarabaği. "Dər elm musiqi. Vüzühul ərqam". Bakı, 1913, s. 26-27

Rəzvi – Şur dəstgahında Aşiqkəş şöbəsindən əvvəldə duran guşə.

Rövşan-çıraq – kl. əd.-da: muğam şöbəsi, ya da mahnı adı.

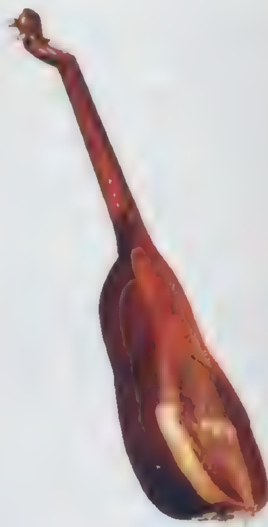
Rubənd – XIX əsr Azərbaycan musiqisində Çahargah dəstgahının son şöbələrindən biri.

Rud – simli musiqi aləti.

Ruhani – qədim aşıq mahnı formalarından biri.

Ruh-əfza (*hərf.* canlandıran, dirilən) – əvvəllər Rast-Pəncgah dəstgahının əvvəlində ifa olunan şöbələrdən biri.

Ruh-ül-ərvah (*hərf.* ruhlar ruhu) – Dügah dəstgahında ilk şöbələrindən biri.



Rud



Rübab

Rübab (rebab) – simli dartımlı musiqi aləti. Vaxtilə bütün Yaxın Şərq xalqlarının musiqi məişətində geniş istifadə olunmuşdur. Müasir dövrümüzdə ən çox bu musiqi alətindən Orta Asiya xalqları istifadə edirlər.

Rübabın bir çox növləri var. Hər növ intişar tapdığı məhəllin adı ilə adlanır; məs.: tacik rübabı, qaşqar rübabı, əfqan rübabı və s. Bəzən tamamilə eyni növdə və eyni konstruksiyada olan bu aləti başqa-başqa adlarla adlandırırlar.

Rübabın əsas olaraq üç simi var, lakin rezonans vermək üçün çox zaman əlavə bir neçə sim də qoşulur. Rübab simləri qaramal buynuzundan düzəldilən kiçik mizrabla səsləndirilir.

Rübai (*ər.*) – kvartet: dörd ifaçıdan ibarət ansambl.

Rübaiyyə (*ər.*) – kvarta.

S

Sağ-sol – dan., xüs. dartımlı simli musiqi alətlərində (tar, saz və s.) hər notun ardıcıl surətdə nisbətən tələsmədən növbə ilə üst mizrab (bax.) və tərs (alt) mizrab (bax.) ştrixlərinin təkrarlanması yolu ilə səsləndirilməsi (detaşe); sağ-sol ştrixi narın və sürətli işlədildikdə tremolo mahiyyətini kəsb etmiş olur.

Saqinamə
1. Eyş-işrət mahnısı.
2. Mahur dəstgahının son guşələrindən biri.

Sallama bayatı – ayrı-ayrı səsləri uzadılaraq oxunan bayatı.

Santur – simli, zərbli musiqi aləti.

Zahiri görünüşü bir qədər qanon (bax.) musiqi alətini andırır. Konstruksiyası etibarilə də qanon ilə ümumi cəhətlərə malikdir. Santurunda da qanonda olduğu kimi, bir tərəfdən xərəyi bükülüb açılır və beləliklə, üzərində duran simin uzunluğu dəyişilmiş olur; santurun ayrı-ayrı səs ucalığında olan simləri tək, qoşa, ya da içəri qoşulur.



Santurlar

Santur iki yüngül, zərif yonulmuş kiçik çubuğun simlərə vurulması ilə səsləndirilir. Santur vaxtilə Azərbaycanda çox geniş yayılmış, sonralar tədricələ öz mövqeyini itirmişdir.

Santur-mizrab – dan., xüs. tar ifaçılığında xüsusi ştrix – mizrabın sağ-sol işlənməsində daha mürəkkəb bir priyom.

Sarənc (sarəng) – Şur dəstgahında Hicaz ilə Nəşib-fəraz arasında yerləşən şöbə.

Sarı torpaq – aşıq vokal-instrumental janrlarından biri.

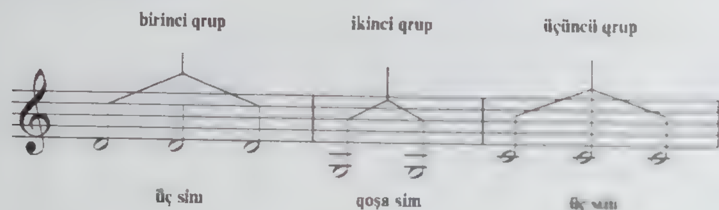
Sayaçı – çoban mahnısı, həm də kəndli oyun havası formalarından biri.

Saz – Azərbaycan dartımlı simli xalq musiqi aləti. Çanağı iki yerə bölünmüş armudun bir hissəsi biçimində, qolu uzun olur. Qoluna 10-14 pərdə bağlanır. Əsas pərdələrdən hərəsinin öz adı var: baş pərdə, orta pərdə, şah pərdə, yastı pərdə, ayaq pərdə və beçə pərdə.



Sədəflə işlənmiş saz

Saza 8-10 sim qoşulur. Bu simlərin köklənmə prinsipi çox maraqlı və orijinaldır. Köklənmə cəhətincə saz simlərini üç əsas qrupa ayırmaq olar. Bunlardan birinci qrupa aid olunan üç sim eyni ucalıqda (unison) köklənir (birinci oktavanın re notu); ikinci qrupu təşkil edən qoşa sim birinci qrupdan bir kvinta aşağı köklənir (ikinci oktavanın sol notu) və nəhayət, üçüncü qrupa mənsub olan üç sim isə ikinci qrup simlərindən bir kvinta yuxarı köklənir (birinci oktavanın do notu).



Sazın simlərini səsləndirmək üçün tar mizrabına nisbətən daha elastik və daha yumşaq bir cisim lazım gəlir ki, bunun üçün də gilənar (albalı) ağacının qabığı olduqca münasib və yararlıdır (bax Təzənə).

Sazçı çalğı zamanı simlərin eyni zamanda hamısını vurur. Bu isə ifa olunan əsas melodik xətt üçün kvarta-kvinta səslərindən ibarət daimi surətdə səslənən harmonik fon yaratmış olur.

Sazın tembri çox məlahətlidir. Alətin ürəklərə yol açan səsini hələ orta əsrlər klassik şairlərimiz öz əsərlərində dəfələrlə vəsf etmişlər. Saz əsrlərdən bəri aşıq yaradıcılığının əsas musiqi aləti kimi səslənməkdədir.

Sazəndə - musiqiçi, musiqi alətində çalan, çalğıçı.

Segah (*fars., hərf.* se – üç + gah – mövqe, məkan, vəziyyət) - Yaxın və Orta Şərq xalqları musiqisində çox işlənən muğamlardan biri.

Bir dəstgah olaraq Segah Azərbaycanda daha geniş yayılmış muğamlardan biridir. Eyni zamanda Segah bir məqam kimi də Azərbaycan musiqisində mühüm yer tutur. Azərbaycan xalq mahnıları, oyun havaları, eləcə də aşıq musiqi yaradıcılığına mənsub musiqi forma və janrlarından bir çoxu məhz Segah kökündə yaranmışdır.

Yaxın və Orta Şərq ölkələri musiqisində Segah yalnız tək bir növdən ibarət olduğu halda, azəri musiqisində Segahın əsas etibarilə üç növü vardır:

1. Zabol Segah;
2. Xaric Segah;
3. Mirzə Hüseyn Segahı.

"Zabol Segah". Buna eyni zamanda "Orta segah" da deyilir. Çünki əsl tamam bir dəstgah baxımından "Zabol Segah" doğrudan da bir növ orta (mərkəz) mövqe tutur. O, öz şöbələrinin, güşələrinin zənginliyi və məziyyəti etibarilə də başqa növ "Segah"lardan fərqlənir və daha sanballı görünür. Buna görə də heç təsadüfi deyil ki, Üzeyir Hacıbəyli özünün "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" əsərinin məqamların təhlili bəhsində mayəsi məhz "mi" notu olan "Orta Segah"ı əsas götürmüşdür.

"Xaric Segah". Daşıdığı adından da göründüyü kimi, "Segah" muğamının bu növü əsas sayılan Zabol – Orta segahın xaricində, yəni ondan bir kvarta aşağı (mayəsi kiçik oktavanın "si" notu), ya da bir kvinta yuxarı (birinci oktavanın "si" notu üzərində) dayanır.

Mayəsi "Orta Segah"ın mayəsindən bir kvinta aşağı (kiçik oktavanın "lya" notu) ya da bir kvarta yuxarı (birinci oktavanın "lya" notu) olan Segah isə "Mirzə Hüseyn Segahı" adlandırılır.

Qeyd: Ayrı-ayrı muğamların oyatdığı estetik-psixoloji təsir məsələsindən bəhs edən Üzeyir Hacıbəyli əsərində göstərir ki, "Segah" muğamı dinləyicidə başlıca olaraq eşq, sevgi, məhəbbət duyğusu oyadır. Bu elmi tərifin əslində tamamilə düzgün olduğunu iqrar etməklə bərabər, qeyd etmək lazım gəlir ki, inqilabdan əvvəl azəri xanəndələri öz zəhmətkeş xalqının keçirdiyi ağır məişət, çətin güzəran, həyatdan şikayət və bununla əlaqədar olaraq meydana gələn bədbinlik əhvali-ruhiyyəsini hüzn və kədər təsiri oyadan "Şüştər", ya da daha dərin qəm-qüssə təsiri bağışlayan "Hümayun" muğamı ilə yox, məhz "Segah" muğamı ilə ifadəyə çalışmış və bu "törəmə" muğamı "Yetim Segah" adlandırmışlar. "Yetim Segah", bir qayda olaraq, yalnız "Xaric Segah" kökündə ("si") ifa edilmişdir. Ehtimal ki, bunun əsas səbəbi "Yetim Segah"ı əvvəlcə bəmdə, sonra isə daha yanıqlı səslənməsi üçün bir oktava zildə oxumanın daha münasib və əlverişli olmasıdır. Axı "Orta segah"ın əsl "Segah" şöbəsini ("mi") bir oktava zildən (ikinci oktavanın "mi" pərdəsində) oxumaq qeyri-mümkündür. Halbuki "Xaric Segah" pərdəsində oxunan "Yetim Segah"ı bir oktava zildən oxumaqla ah-nalə, adi fəryad təsirini daha da qüvvətləndirmək mümkündür.

"Yetim Segah"ın yanıqlı səslənməsinin əsas səbəblərindən biri də onun üçün seçilən qəzəllər mətninin son dərəcə bədbin mənalı sözlərdən ibarət olması və xanəndənin də bu muğamı həzin oxumasıdır.

"Yetim Segah"ın genezisi bundan ibarətdir.

Segah muğamının məhz Azərbaycanda geniş intişar tapması, xüsusi bir məharət və bədii ustalıqla ifa olunması haqqında görkəmli İran musiqişünası Ruhulla Xaleqi yazır:

"Segah sözünün fars kəlməsi olmasına baxmayaraq, etiraf etmək lazım gəlir ki, "Segah" muğamı Qafqaz türkləri (yəni azərbaycanlılar – Ə.B.) arasında daha geniş intişar tapmış və onların sənət ustaları tərəfindən daha böyük məharət və zövq ilə ifa olunur"[28].

Azərbaycan musiqisində öz bədii məziyyəti etibarilə daha çox ifa olunan "Zabol Segahı" dəstgahı: Mayeyi-Zabol, Muyə, Manənd-Müxalif, Orta Segah, Məxlut, Şikəsteyi-fars, Mübərrigə, Əraq, Yədi-hasar, Aşiqi-guş şöbələrindən ibarətdir.

[28] Ruhulla Xaleqi. "Nəzər bə musiqi", II cild, Tehran, 1317 hicri (şəmsi) - 1939, s. 190.

İran musiqisində "Segah": Zabol, Muyə, Zəng-şötör, Rahab, Məsihi, Şah Xətai və Təxt-Taqdis şöbələrindən ibarətdir. Bax: Segah.



Seğar (*ər.*) - dissonans əmələ gətirən intervallar (sekunda, septima və s.).

Setar – üç simli ən qədim musiqi aləti. Musiqişünaslardan bir çoxunun fikrincə, setar da pənctar və şeştar kimi tənbur musiqi alətinin bir növüdür.

Setar Azərbaycan sazının "əcdadı, ulu babası" sayılır.

Setar Füzulinin "Saqinamə" adı ilə məşhur "Yeddi cam" alleqorik hekayəsində xüsusi olaraq vəsf edilmişdir.

Səbabə (*ər., hərf.* şəhadət barmağı)

1. Ud musiqi alətində çalğı ifaçılığında birinci barmaq;
2. Ud musiqi alətində mücənnəb ilə vəstayi-fars pərdələri arasındakı pərdə.

Səbk (*fars.*) - üslub, stil, səpki.

Səbz-bahar - kl. əd.-da.: mahnı adı.

Səfa – Şur dəstgahına mənsub kiçik guşələrdən biri

Səfail – ən qədim və ən ibtidai zərbli musiqi aləti. Hər biri təxminən yarım metr uzunluğunda olan iki çubuğa nəsb olunmuş iki dəmir (çox vaxt mis) çənbərə bir çox halqa, zınqırov keçirilir. Bu, çubuqları silkələmək ya da başqa bir vasitə ilə ehtizaza gətirməklə səsləndirilir.

Səfail vaxtı ilə serbazların, oyunbazların, dərvişlərin çox istifadə etdikləri musiqi aləti olmuşdur.

Səlmək –

1. Şur dəstgahında Dəşti ilə Mayə arasında yerləşən şöbə;

2. İran mus.-də: Şur dəstgahında Gəraylı və Molla Nazi guşələri arasındakı şöbə.

Səma (*ər.*) – həmsaz səslənmə, xoş səslilik, gözəl və məlahətli səslənmə, ahəngdarlıq, xoş avaz.

Səmayi-şəms (*ər.*) – Şur dəstgahına mənsub zərbli muğam. Bir qayda olaraq Zəmin-xara şöbəsindən ya da Şikəsteyi-farsdan sonra (Hicaz şöbəsindən əvvəl) ifa olunur.

Sənc – yeddi simli musiqi aləti. Zahiri görünüşü tənburə bənzəyir.

Sərv-setah – kl. əd.-da: muğam guşəsi ya da mahnı (təsnif) adı.

Sərv-səhi – kl. əd.-da: muğam guşəsi ya da mahnı (təsnif) adı.

Sərvstan – kl. əd.-da: muğam guşəsi ya da mahnı (təsnif) adı.

Səvəndər – yastı sandıqca şəklində, təknəsi üzərində 16-dan 24-ə qədər polad simi olan zərbli, simli musiqi aləti.

Zahiri görünüşü etibarilə santura çox bənzəyir. Səvəndəri də santur kimi iki nazik çubuqla simlərin üzərinə vuraraq səsləndirirlər.

Sinc (zinc) – zərbli musiqi aləti. Mis, bürünc (tunc) və qismən gümüş birləşməsinin (xəlitəsinin) döyəclənib çəkiclənməsi yolu ilə iki böyük boşqab (nimçə) şəklində düzəldilir. Bir-birinə vurularaq səsləndirilir.

Sofinamə – Mahur dəstgahının son şöbələrindən biri.

Sot (sobt, sout) – səs; elastiki keyfiyyətə malik cismin (simya sağanağa çəkilmiş dəri, metal ya ağac boru daxilində üfləyərək hərəkətə gətirilən hava) ehtizazı nəticəsində əldə edilən səs.

Soutun əsas xassəsi: a) ucalıq; b) müddət; c) tembr; ç) qüvvət.

Şərq musiqi kitablarında sout aşağıdakı əlamətlər üzrə səciyyələnir: (bi) sout-əcət – bəm səs, aşağı səs – (bas); (bi) sout-cihvər – ucadan, bərkdən oxumaq, çalmaq – (forte); (bi) sout-xafit – yavaş səslə oxumaq, çalmaq – (piano); (bi) sout-vahid – bir səslə oxumaq, çalmaq – (unison).

Söpehr (sepehr) (*fars.* göy, səma, asiman) –

İran mus.-də: Rast-Pəncgah dəstgahında Pəncgah ilə Üşşaq arasında ifa olunan muğam şöbəsi.

Söruş (soruş) (*fars.* mələk, mələikə) – İran mus.-də: Mahur dəstgahında Mühəyyər ilə Rak şöbələri arasında guşə.

Sufiyan – Yaxın Şərq xalqlarından bəzilərinin (türk, ərəb) musiqisində çox təsadüf olunan vəzn ölçüsü.

Surna – qədim üfləmə ağac musiqi aləti. Zahiri görünüşü və səslənilmə prinsipi bizə məlum olan zurnaya çox oxşayır. Lakin öz həcmi etibarilə zurnadan bir qədər böyükdür. Zurnadan da güclü, şiddətli, qulaq batıran səsi var. Musiqi kitablarında adı çox təsadüf edilir.

Suzi-güdaz (*fars., hərf.* dərd çəkmək, qəm, qüssə, iztirab) –

1. Azərb. mus.-də: Mahur və Rəhab dəstgahlarının son şöbəsi;

2. İran mus.-də: Hümayun dəstgahında Bayatı-race ilə Raz-niyaz ya da Bavi ilə Mureh arasında yerləşən muğam şöbəsi.

Sülləm-ül-musiqi (*ər.* sülləmə – pilləkan, nərdivan) –

1. Səsdüzümü;

2. Qamma.

Sümsü – qarğıdan qayrılan ən bəsit, sadə üfləmə musiqi aləti. (Qarabağda vaxtilə Miri bəy adlı birisinin dediyi: "Qarğı bizim yerdə bitər – sümsünü kəngərli çalar" sözləri təbiət sərvətindən istifadə etməyi bacarmayan aciz, karsız adamları töhmət üçün işlənən zərbi-məsəldir.)

Ş

Şadörvan-Mirvarid – kl. əd.-da: mahnı adı.

Şah Xətayi –

1. XIX əsr Azərbaycan musiqisində Şahnaz dəstgahında Əbülçəp ilə Azərbaycan arasında yerləşən şöbə;

2. Aşıq yaradıcılığında vokal-instrumental mahnı forması.

Şah-nəfir – bax Nəfir.

Şah pərdə – dartımlı simli musiqi alətlərinin qoluna bağlanmış pərdələrdən mərkəz mövqe tutanları; adətən açıq simdən bir oktava yuxarı səslənən pərdələr.

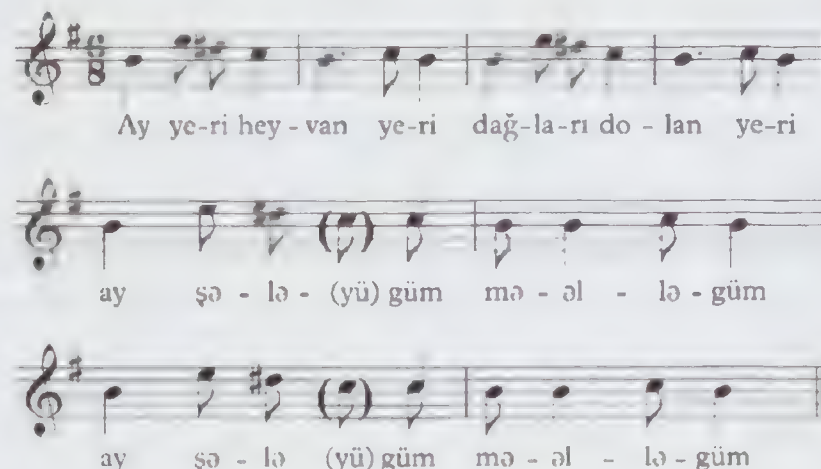
Şaxə – mənsub olduğu dəstgahın kökünə (məqamına) əsaslanaraq və həmin dəstgah intonasiyaları sahəsində qalaraq özlüyündə bir neçə şöbədən ibarət yeni bir dəstgah təşkil edən muğamat şöbələrinin məcmusu; məs.: Şur muğamı daxilində olan Dəşti, Əbu-əta və s. kiçik dəstgahlar.

Şalaxo – Azərbaycan xalq oyun havası. Sözün etimologiyası bu şən, nəşəli və qıvraq rəqs musiqisinin mənşəyini aydın surətdə bəlliləşdirir: Şalaxo – şələküm (daha doğrusu, şələ yüküm) sözünün illər ərzində çox işlədilərək təhəvvül və təhrif olunmuş bəsit şəklidir.

Məlum olduğu kimi, hələ qədim zamanlardan bəri, azəri xalq oyunbaz və masqaraçıları, o cümlədən ayı və ya meymunoynadanlar şəhər və kəndləri gəzərək heyvanlarına öyrətdikləri müxtəlif hərəkətləri (mayallaq aşmaq, qabaq pəncə üzərində duruş və yürüş, əlinə bir çomaq alıb sürü otaran çobanı yamsılamaq və s.), həm də bir neçə çubuq bağlısından ibarət odun şələsini dalına alıb oduncunu təmsil tərzində də öz bacarıqlarını tamaşaçılar qarşısında nümayiş etdirmişlər. Bütün bu tamaşa ayı

ya da meymunoynadanın Çahargah muğamı kökündə avaz ilə oxuduğu mahnısı ilə müşayiət edilmişdir. Sonralar bu mahnı sazəndələrin nəzər-diqqətini cəlb etmiş, onlar əsl virtuoz musiqi tərzində işləmiş və bizə məlum "Şalaxo" oyun havasını yaratmışlar.

Görkəmli Azərbaycan yazıçısı Nəcəfbəy Vəzirov burjua-feodal cəmiyyətinin gündəlik qayğısız, laubalı məişətini təsvir edən məzhəkələrindən birini "Vay şələküm, məəlləküm" adlandırmışdır. 1909-cu ildə yazılmış bu bir pərdəli pyesdə müəllifin: "Mirzə Səttar bir-iki Şikəstə



oxuyandan sonra Şələküm-məəlləküm çalınır" remarkası[29] çox səciyyəvi. Bu qeyd "Şalaxo" oyun havasının əvvəllər "Şələküm-məələküm" adlandırıldığını qeyd etməklə bərabər, "Şalaxo" kəlməsinin etimologiyası üzrə yuxarıda yeritdiyimiz mühakimənin düzgün və əsaslı olduğunu göstərir.

"Şalaxo" oyun havası Gürcüstan, İran[30] və digər qonşu ölkələrdə geniş yayılmış və bu gün də həvəslə ifa olunur.

Bu cəhət onun 1899-cu ildə Bakıda skripkaçı Vasilyevlə birgə verdiyi konsert haqqında "Kaspi" qəzetində tənqidi mülahizələrdə xüsusi olaraq qeyd olunur.

[29] Nəcəfbəy Vəzirov. Əsərləri. Azərnəşr, 1954, s. 39

[30] 1963-cü ildə Tehran konservatoriyasının (Hünərstan-ali musiqiyi-milli) rəisi, görkəmli İran musiqişünası Mehdi Barkeşlinin ümumi redaksiyası ilə çap olunan "Şərh rədif musiqiyi-iran" muğamat kitabında çahargah dəstgahı "Şalaxo" oyun havası ilə tamamlanır.

Şalaxo oyun havası azəri bəstəkarı Tofiq Quliyev tərəfindən əsl professional məharətlə işlənib bəstələnmişdir (T.Quliyev. 15 Azərbaycan xalq rəqsi, Bakı, 1955).

Sovet bəstəkarlarının musiqi yaradıcılığında həmin oyun havası bu sətirlərin müəllifinin "Qız qalası" (1940, Bakı) baletində simfonik orkestrin ifasında səslənir.

Şapalaq – dan. xüs. əl ilə vurularaq (ağacsız) səsləndirilən zərbli musiqi alətlərində (nağara, dəf və s.) xüsusi çalğı priyomu.

Şeşgah – diatonik əsas səsdüzümünün altıncı səsi.

Şeypur (*ər.* şübbur – boru, kərənay) – 1. üfləmə mis musiqi aləti; 2. siqnal (fanfara) çalğısı.

Şəbdiz – kl. əd.-da: mahnı adı. Şəbdiz – Xosrov Pərvizin atının adıdır. Nizami bu atın tərifi ilə əlaqədar olaraq onun şərəfinə təsniflər bəstələdiyinə işarə edir (bax Rah-Şəbdiz).

Şəb-Fərrux – kl. əd.-da: təsnif adı.

Şərili – aşıq mahnısı.

Şikəsteyi-fars – bir çox muğam (Şur, Segah, Dəşti və s.) kökünün beşinci pilləsində qurulan mərkəz şöbə (bax Xöcəstə).

Şikəstə (*hərf.* sınıq, qırılmış, məğlub edilmiş) – Segah məqamında zərbli muğam. Ölçüsü $^2/_4$-dir. Bir çox növləri var: Qarabağ şikəstəsi, kəsmə şikəstə, Şirvan şikəstəsi və s.

Şirvan şikəstəsi – şikəstə növlərindən biri.

Şöbə – muğam dəstgahının melodik və məqam (kök) cəhətincə bitkin və müstəqil bir hissəsi.

Şövq-əfza – kl. əd.-da: təsnif adı.

Şur – Azərbaycan xalq musiqisində əsas muğamlardan biri. Şur muğamının kökü aşıq musiqi yaradıcılığında da görkəmli yer tutur – aşıq mahnılarının çoxu məhz Şur kökündə olur. Azərbaycan xalq mahnıları, oyun havaları və başqa instrumental formalar (cəngi, qəhrəmani, Koroğlular və s.) da çox vaxt Şur muğamı kökündə yaradılır.

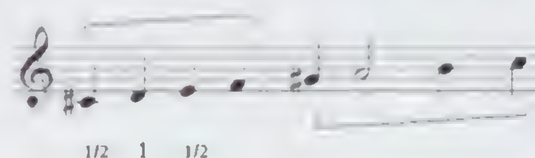
Dəstgahlar içərisində də Şur ən böyük həcmli, ən sanballı dəstgah sayılır. Belə ki, özlüyündə müstəqil bir dəstgah mahiyyəti kəsb etmiş Şur-Şahnaz, Əbu-əta, Dəşti, Bayatı-türk kimi kiçik dəstgahlar da əslində Şura mənsub muğamlardır. Başqa dəstgahlara nisbətən Şurun zərbli muğamları da çoxdur (Səmayi-şəms, Ovşarı, Osmanlı (Maani), Arazbarı və s.).

Ən lakonik şəkildə verilmiş olsa, Şur dəstgahı tərkibinə aşağıdakı şöbə və guşələr daxildir: Mayə, Səlmək, Hacı Yuni, Şur-Şahnaz, Busəlik, Bayatı-Qacar (Bayatı-türk), Şikəsteyi-fars, Əşiran, Səmayi-şəms, Zəmin-xara, Hicaz, Sarənc, Nəşib-fəraz.



Şur-Şahnaz – Şur məqamında Şahnaz, Dilkəş, Şəddi-Şahnaz tərkib şöbələrindən ibarət muğam.

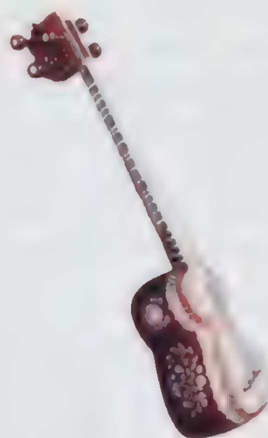
Şüştər – 1. Azərbaycan musiqisinin yeddi əsas məqamından biri;
2. Bərdaşt, Əmiri, Şüştər, Tərkib şöbələrindən ibarət kiçik bir dəstgah.



T

Tar –
1. ərəb ölkələrində: dəf;
2. sim;
3. Azərbaycan simli dartımlı musiqi aləti.

İranda, Orta Asiyada, Dağıstanda və başqa qonşu ölkələrdə də geniş yayılmışdır. Lakin Azərbaycan tarı öz quruluşu, konstruksiyası etibarilə, məsələn, İran tarından xeyli fərqlənir.



Sədəflə işlənmiş tar

Qeyd: XIX əsrin ikinci yarısı Azərbaycan musiqi sənətinin ən görkəmli nümayəndəsi sayılan Əsəd oğlu Mirzə Sadıq[31] Azərbaycan musiqisinin özünə xas olan orijinallığını və ayrılıq cəhətlərini təsbit etmək rolunda gördüyü səmərəli, tarixi əhəmiyyətə malik bir çox novator işlər, faydalı təşəbbüslərilə bərabər, tar musiqi alətinin konstruksiyasını da elmi-akustik prinsiplər əsasında xeyli dəyişdirdi.

O, tarın səsini gücləndirmək üçün birinci qoşa ağ sim və qoşa sarı simin hərəsindən bir oktava yuxarı (zil) səslənən iki cüt alikvot sim (cingənə) əlavə etdi: tarın rezonansını artırmaq, həm də lazım gəldikdə xüsusi surətdə səsləndirmək üçün sarı simdən bir oktava aşağı (bəm) səslənən bir qalın sarı boş sim artırdı; sonra bununla əlaqədar olaraq əsas qoşa sarı sim ilə əsas qoşa ağ sim üçün də "peyk" ola biləcək (yuxarıda göstərdiyimiz qalın açıq sarı simlə yanaşı) əlavə ağ boş (açıq) sim qoşdu; tarın Cəngəl (bax) olmasına yol verməmək üçün çanağının içərisində ağac dayaq verilməsini dəb saldı; qolun yuxarısında (kəlləyə yaxın yerdə) əlavə pərdə (zabol pərdəsi) bağladı; tar ifaçılığı texnikasında "lal barmaq" (bax) adlanan

[31] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi 15. Mirzə Sadıq, s. 428

priyomdan geniş istifadə edilməsinə yol açdı; tarı əvvəllərdə olan adət üzrə diz üstünə qoyub əyilərək çalmaq qaydasını aradan qaldırdı və tarı sinə üstünə alıb çalmağı daha münasib, daha rahat hesab etdi.

Mirzə Sadığın tar ifaçılığı qaydaları üzrə irəli sürdüyü bütün bu yeniliklər az zamanda bütün Zaqafqaziya və Orta Asiya tarçıları tərəfindən danışıqsız qəbul olundu. Onun yaratdığı yeni tar nümunəsi isə çox az bir müddət içərisində yalnız Azərbaycanda deyil, bütün Zaqafqaziya, Dağıstan və Orta Asiyada mövcud olan primitiv, beş simli, zəif səsli tarı sıxışdırıb ortadan çıxartdı.

İnqilaba qədər tarın çanağı, öz həcmi etibarilə, indikindən bir qədər böyük emal edilirdi. Buna görə də tarın ümumi kökü də indikindən aşağı (bəm) idi. Elmi təhlil nəticəsində müəyyən etmək mümkündür ki, inqilaba qədər Azərbaycan tarında ağ simin ehtizaz tezliyi 435 he bərabər olmuşdur. Sonralar (Qərbi Avropada kamertonun etalon tezliyi getdikcə artdığı kimi) tarın kökü getdikcə "zilləşməyə" başladı. Hazırda xalq çalğı alətləri orkestrlərində, xalq çalğı alətləri ansambllarında, sazəndə üçlüklərində və s. tarın ağ simi "si" (sarı sim "fa diez"), simfonik orkestrdə (o cümlədən opera teatrı orkestrində daha da zil "do") sarı sim mütabiq olaraq – "sol" köklənir.

Tar-Novruz – kl. əd.-da: mahnı adı.

Təbbal – təbil çalan, təbilçi.

Təbil (*ər.*) – zərbli musiqi aləti. Sağanağının hər iki tərəfinə dana ya da qoyun dərisi çəkilir və sonradan xüsusi ağacla çalınır. Təbil öz konstruksiyası etibarilə nağaraya bənzəyir, lakin təbilin sağanağı xeyli böyük, həm də boçka kimi ellips şəklində olur.

Təbil-bas – misdən qayrılan sağanağı küpə şəklində olan zərbli musiqi aləti. Təbil-bas əsas etibarilə quş ovunda istifadə olunmuşdur. Onu ovçular mindikləri atın yəhərindən asıb kəklik, turac, qırqovul tutmaq üçün buraxılan ov quşunu (tərlanı, qızılquşu, şahini, qırğını) geri qaytarmaq üçün çalmışlar. Təbil-bas xalqımızın musiqi məişətində də (şənliklərdə, toy-düyünlərdə) zərbli musiqi aləti kimi işlənmişdir.

Tədric (*ər.*) – musiqi ifaçılığında səsin tədriclə gücləndirilməsi, ya da əksinə, zəiflənməsi (crescendo – diminuendo).

Təfxim (*ər.*) – musiqi sədasını, ləhn və təranəsini genişləndirmək, müxtəlif nəqşlərlə zinətləndirmək qabiliyyəti (variyasiyalar tərtib etmək).

Təfri (*ər.*) – bir cinsdən (janrdan) başqa birisinə keçib sonradan yenidən əvvəlki formaya qayıtmaq əməliyyatı.

Təxnis (*ər.*) – çox zil səs.

Təxt (*ər.*) – köhn. estrada, məclisdə musiqiçilər üçün ayrılan yer.

Təxt-ərdəşir – kl. əd.-da: mahnı adı.

Təxt-taqdis – kl. əd.-da: mahnı adı.

Tək (*ər.*) – bax Təkk.

Təkk (*ər.*) – səslənmə, səslətmə, səs çıxartma.

Təqsim (*ər.*) –
1. Əsas kök (məqam) üstündə sərbəst improvizasiya;
2. Türk musiqisində, ümumiyyətlə, muğam, ya da muğam şöbəsi.

Tənafir – kakofoniya. Səslərin nizamsız, qaydasız, qarmaqarışıq, anlaşılmaz tərzdə qalaqlanması.

Tənbur – üçsimli dartımlı musiqi aləti. Zahiri görünüşü sazı andırır, lakin çanağı sazınkına nisbətən xeyli kiçik, qolu isə sazınkından bir qədər uzun olur. Tənburun birinci və üçüncü simi eyni yüksəklikdə (unison), ortancıl simi isə bir kvarta aşağı köklənir.

Simləri sağ əlin şəhadət barmağına taxılan polad halqa üzərindəki qarmaqla dartılıb ehtizaz etdirilir – səsləndirilir. Tənburun bu mizrabı naxunək adlandırılır.



Tənburlar

Tənnan (*ər.*) – səsli, sədalı, cingildəyən.

Təntən – Yaxın Şərq klassik musiqi ədəbiyyatında musiqi ölçüsünü (vəznini, bəhrini) qeyd etmək üçün istifadə olunan təfilələr: tən, tənnən, tənənən, təntən və s.

Təranə – melodiya, mahnı, nəğmə.

Tərəb (*ər., hərf.* – şənlik, şadlıq, valeh olmaq) – musiqi, musiqi sənəti (aləti-tərəb – musiqi aləti).

Tərəbəngiz (*fars., hərf.* – sevinc, vəcdə gəlmək, şadlanma) – Mahur dəstgahında Xavəran ilə Nişanpürək arasındakı guşə.

Tərəkəmə – Azərbaycan xalq oyun havası. Adından da məlum olduğu üzrə, Tərəkəmə azəri köçəri maldarlarının bayram və toy şənliklərində ifa etdikləri rəqsləri müşayiət edən diringilərdən biridir; Segah muğamı kökündə olan oyun havasının vəzni azəri xalq rəqs musiqisinə xas olan üçqisimli və ikiqisimli ritmik hərəkətin ($^3/_4$ və $^6/_8$) vaxtaşırı bir-birini ardıcıl tərzdə əvəz etməsi ilə səciyyələnir. Melodik cəhətdən son dərəcə gözəl olan tərəkəmə segah dəstgahının şöbələrarası rəngi kimi də çalınır.

Ü.Hacıbəyli "Arşın mal alan" musiqili komediyasının üçüncü pərdəsində Asyanın rəqsi üçün Tərəkəmə oyun havasından istifadə etmişdir

Ə.Bədəlbəylinin "Qız qalası" baletində birinci pərdənin müqəddiməsi "Qars" və Tərəkəmə oyun havalarının həmsaz səslənən sədaları ilə başlanır.

Tərxim (*ər.*) – musiqi səsini ən incə bir zövq ilə cilalamaq, xoş bir intonasiya dərəcəsinə çatdırmaq qabiliyyəti.

Tərkib –
1. Şüştər muğamında bilavasitə ikinci şöbə;
2. Hümayun dəstgahında Şüştər ilə Üzzal arasındakı şöbə;
3. XIX əsr Azərbaycan musiqisində Rəhab (Rəhavi) dəstgahının əvvəlində Hümayun şöbəsi ilə Üzzal arasında ifa olunan hissə.

Tərtil (*ər.*) – avaz ilə oxuma.

Təsnif (*ər.*) – dəstgah şöbələri arasında (əvvəlkinə nəhayət vermək, "yekun vurmaq", sonrakına isə keçmək üçün) ifa olunan mahnı formasına bənzər (kuplet forması) dəqiq və sabit ölçülü nəğmə.

Təvil (bəhri-təvil) – klassik poeziyada və qismən klassik musiqidə işlənən bəhrlərdən biri. Dörd ya da altı, arabir səkkiz hecadan ibarət olan hər bir misrasının vəzni olduqca oynaq və axıcıdır. Misralarının bəhri ayrılıqda eyni ilə bir çox dəfə təkrar olunduqda birdən tamamilə dəyişir, başqa keyfiyyət kəsb edir. Bu isə vəznin yeknəsəq səslənməsinə yol vermir, onu yeni ritmik ölçülərlə zənginləşdirir.

Təvil bəhrinin ən çox işlənən ölçülərindən biri belədir:



Təvil bəhri ən çox dini musiqidə işlənmişdir. Xüsusən şəbehlərdə Şimrin monoloqları hər bir müxxəməsdən sonra bir qayda olaraq bəhri-təvil formasından ilk dəfə Müslüm Maqomayev istifadə etmişdir. O, "Şah İsmayıl" operasının (üçüncü redaksiyasının) son pərdəsində riyakar saray əyanlarını bəhri-təvil həngində oxutdurmaqla səciyyəvi surət yaratmağa müvəffəq olur.

Təzənə – saz simlərini ehtizaza gətirmək üçün gilənar (albalı) ağacının qabığından ibarət mizrab.

Tulum – üfləmə ağac musiqi aləti. Qoyun ya da keçi dərisindən qayrılmış tuluğa iki-üç boru nəsb edilir. Bu borulardan birisi tuluğa daimi olaraq hava üfləmək üçün, o biriləri isə (bunlara qarğı müştük taxılır) musiqi çalmaq üçündür.

Çalğıçı tuluğu qoltuğunun altında saxlayır. Onun daxilinə daim hava üfləyir, o biri borulardan biri ilə zü tutur, başqa birisi ilə də istənilən havanı (melodiyanı) ifa edir.


Parça üzlüklü tulum

Tusi – İran mus-də: Mahur dəstgahına mənsub muğam guşəsi.

Tütək – üfləmə ağac musiqi aləti. Qarğı ya içi boş çubuqdan düzəldilir. Quş dimdiyi tərzində olan bir ucuna ağacdan yonulmuş tıxac nəsb olunur.

Tütəyin qabaq (üst) tərəfində 7 dəlik açılır ki, bunların qapanıb açılması ilə səslərin ucalığı dəyişilir. Bir dəlik də tütəyin dal (alt) tərəfində olur.

Tütəyin səsdüzümü diatonik, diapazonu isə bir oktava həcmindədir.

Tütək əsas etibarilə çobanların daha çox çaldıqları musiqi alətidir. Tütəyin sədasına alışmış mal-qara və qoyun sürüsü otlağa yönəlir, suvarılmağa gedir və toran qarışan zaman kəndə qayıdır.


Ağac və misdən hazırlanmış yan tütəklər

U

Ud – Yaxın Şərq xalqlarının mizrabla çalınan ən qədim simli, dartımlı musiqi aləti. Ərəbistan, Türkiyə və qismən İran ölkələrində çox geniş intişar tapmışdır. Orta əsrlərdə bütün Yaxın Şərq xalqları musiqisində udun tutduğu mövqe Avropa musiqisində klavesinin tutduğu yer qədər əhəmiyyətli olmuşdur.


Ud

Bir çox qədim musiqi risalələrində udun ilk dəfə yaradılması tarixini çox uzaq keçmişə aid etmək məqsədilə onu əfsanəvi rəvayətlərlə əlaqələndirirlər. XV əsr Azərbaycan musiqişünası Əbdülqadir Marağí[32] (1353–1436-cı illər) özündən təxminən iki yüz il əvvəl yaşayan böyük Azərbaycan musiqişünası və mütəfəkkiri Mövlana Əbdül Mömün Urməvinin (1230–1294-cü illər) "Kitab əl-ədvar" ("Mahnılar kitabı")[33] əsərindəki müddəaları şərh və təhlil edərək göstərir ki, ud musiqi aləti ilk əvvəl, güya Adəm peyğəmbərin nəvələrindən biri tərəfindən ixtira edilmişdir. Daha sonralar Yaxın Şərq musiqi alimlərindən bir çoxu udun icadını qədim yunan filosofu Əflatunun (b.e.ə. 427–347-ci illər) adı ilə əlaqələndirmişlər. Hətta böyük Nizami də öz əsərlərində bu mülahizəyə tərəfdar çıxır. Lakin ehtimal etmək olar ki, burada dahi şair xəyaliliyi və romantik seyrçiliyi tarixi dəqiqlikdən, gerçəklikdən üstün tutur.

XX əsr görkəmli türk musiqi nəzəriyyəçisi Rauf Yektabəy[34] udun ilk dəfə elmi əsaslar üzrə şərh və təsvirini Əbu-Nəsr Farabinin (870–950-ci illər) adı ilə əlaqələndirir. Farabi doğrudan da "Kitab-ül-musiqiyi-kəbir" adlı musiqi kitabında ud haqqında danışır (o, bu kitabında tənbur (bax) və tənburun iki növü: tənbur-Bağdadi və

[32] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi – 18. Əbdülqadir Marağí, s. 481

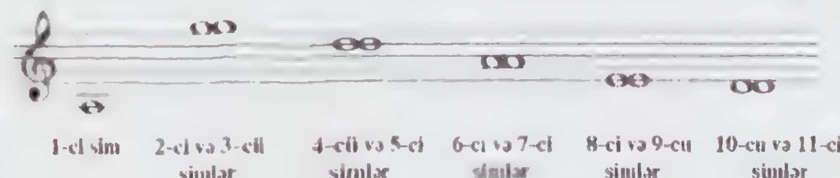
[33] Başqa mənaya görə "Dövrlər kitabı", ya da "Dairələr kitabı"

[34] Bax: "Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumat" bölməsi – 16. Rauf Yektabəy, s. 447

tənbur-Xorasani haqqında daha müfəssəl yazır); lakin Farabidən daha əvvəl yaşamış ərəb musiqi alimi Yəhya ibn Əli Müsəccim (913-cü il) musiqi sənəti haqqında yazdığı kitabında göstərir ki, hələ mosullu İshaq ibn İbrahim (767–849-cu illər) udu geniş və ətraflı surətdə təsvir etmiş, simlərinin və pərdələrinin adlarını müəyyənləşdirmişdir. İshaq ibn İbrahim eyni zamanda, nə qədər sadə və ibtidai tərzdə olsa da, məhz ud üzərində ilk dəfə not yazısı olan (əbcəd hürufatından istifadə etmək yolu ilə) tabulaturanı da düzəltməyə səy göstərmişdir.

Ud əsrlər boyu müxtəlif surətdə islah edilmiş və onun konstruksiyası tez-tez dəyişdirilərək təkmilləşdirilmişdir.

Əvvəllər udun dörd simi olmuşdur: zir, məsna, mislas və bəm. Pərdələrinin adları isə barmaq adları ilə əlaqələndirilir: boş sim (mütləqdən sonra) – sabbaba (şəhadət barmağı), vosta (orta barmaq), binsir (adsız barmaq) və xinsir (çeçələ barmaq).



Sonralar udun qoluna hadd adlanan beşinci sim qoşulmuş və eyni zamanda pərdələrinin də sayı artırılmışdır: mütləq (boş sim), zaid, mücənnəb, sabbaba, vosta-farsi, vosta-zəlzəl, binsir və xinsir.

Ud musiqi alətinin xüsusiyyətini Əbu Nəsr Farabi və ondan sonra Səfiəddin Urməvi çox geniş və dəqiq surətdə şərh və təsvir etmişlər.

Müasir ud altı simli musiqi alətidir. Bunlardan beşi qoşa, altıncısı isə tək qoşulur. Simlərin düzülüş və yerləşdirilməsi çox qəribədir: ortada melodik, yəni musiqinin əsl havasını (modulyasiyasını) çalan simlər, yanlardan isə (hər iki tərəfdən dəm saxlayan) bəm simlər (alikvot simlər) qoşulur.

Ustadnamə – xalq aşıq yaradıcılığında qoşma və gəraylılardan ibarət dastan müqəddiməsi. Tərbiyəvi, əxlaqi və nəsihətamiz məzmunda olur. Həyat, məişət və ictimai motivlərdən bəhs edir.

Uzundərə – Azərbaycan xalq oyun havası. Ağdam rayonunda Qərvənd kəndi ilə Ağdam arasında "Uzun dərə" adlanan yer adı ilə bağlıdır. Musiqi ölçüsü $^6/_8$, melodiyası etibarilə ifadəli və xoşagəlimlidir.

Üzeyir Hacıbəyli "O olmasın, bu olsun" musiqili komediyasında Məşədi İbadın mahnısında bu melodiyadan istifadə etmişdir. Ü.Hacıbəylinin "O olmasın, bu olsun" musiqili komediyasının birinci və dördüncü pərdələrində, şəhvət düşgünü Məşədi İbadın özünü tərif və almaq istədiyi cavan qızın xəyalını vəsf edən: "Mən nə qədər, nə qədər qoca olsam da …" kupletlərini qeyd etmək lazımdır.

Ü

Ün – köhn. azərb. səs, avaz, vokal səs.

Üst mizrab – dan. xüs. tar ifaçılıq təcrübəsində mizrabı simlər üzərinə hər dəfə yalnız üstdən, yuxarıdan aşağı (alt mizraba müqabil olaraq) vurmaq priyomu.

Üşşaq (*hərf.* aşiqlər, aşiq-məşuq)

1. Yaxın Şərq xalqları musiqisinin əsasını təşkil edən 12 əsas muğamdan birincisi;
2. Rast dəstgahının mayəsində ifa olunan guşələrdən biri.

Üzri – kl. m.-də: 12 əsas muğam ilə yanaşı qeyd olunan zərbli muğam.

Üzzal – Bayatı-Şiraz dəstgahında Xavəran şöbəsindən sonra muğamın ən sonunda yerləşən zil şöbə.

V

Vamiq – kl. m.-də: 12 əsas muğamdan əlavə qeyd olunan qədim zərbli muğamlardan biri.

Vaygir – (köhn.) fərdçinin oxuduğu qitəni (bəndi) sonradan hamılıqla eyni avaz ilə təkrar edən nəğməkar (xorist).

Vəsf-hal – öz gələcək taleyini bilmək, ya da baxtını sınamaq məqsədilə (adətən qızların) fal oyunu ilə əlaqədar olaraq oxunan mahnı.

Vətəd – qədim kl. m.-də:

1. Vəzn bəhsində təqti vurğu; musiqidə bəhr prosodiyası, yəni ayrı-ayrı musiqi səslərinin uzun-qısalığı ilə əlaqədar olaraq əmələ gələn təfilələrin düzülüş qaydası;
2. İki zərbdən ibarət ölçü:
   a) vətəd-i-məcmu – iki heca və bir lal səsdən ibarət ölçü (tənən);
   b) vətəd-i-məfruq – ikihecalı vurğunun bir lal səs vasitəsi ilə biri-birindən ayrı (qırıq) bəhri (tənə).

Vətər (*ər.*) – sim.

Vilayəti – Rast və Mahur dəstgahlarında ifa olunan mərkəz şöbələrdən biri. Bəzi hallarda avazın lirik xarakterli səslənməsi xatirinə Dilkəş ilə əvəz edilir.

Vüsta (*ər.*) – orta barmaq.

Y

Yallı – Azərbaycan xalq rəqs sənətinin ən qədim növü. Yallı böyük bir dəstənin birgə iştirakilə ifa olunur. Dəstənin başında əlindəki yaylığı (dəsmalı) yelləndərək qabaqda gedən "yallıbaşı" durur. Başqa iştirakçılar isə qollarını açaraq bir-birilərinin çeçələ barmağından tutur, ya da əllərini bir-birilərinin çiyninə qoyurlar. Yallı rəqsi üç hissədən ibarətdir: rəqs əvvəlcə təntənəli və aram addımlarla başlanır, getdikcə sürəti artmağa başlayır və texniki cəhətdən mürəkkəb tullanma hərəkətlərlə davam etdirildikdən sonra əvvəlki təntənəli və aram yürüşlə tamamlanır.

Yanıq Kərəmi – lirik məzmunlu aşıq mahnısı formalarından biri.

Yastı balaban – bax Balaman.

Yegah – "Aşağı" oktavanın (bax Divani-əvvəl) birinci pərdəsi (pilləsi). XX əsr görkəmli türk musiqişünası Rauf Yektabəy Orta əsr musiqi alimi Əbu–Nəsr Fərabinin (870–950-ci illər) kitabına əsaslanaraq yegahı ən bəm səs adlandırır və kiçik oktavanın re notundan ibarət olduğunu qeyd edir.

XIX əsr ərəb musiqişünası Mikayıl Meshal "Risalat-əs-şəhabiyyat fi qənaat-əl-musiqi" (Beyrut, 1830) divanında oktavanı (bax) 24 pərdəyə böldükdə aşağı oktavanın birinci pərdəsini yegah adlandırır.

XX əsr məşhur Misir musiqişünası Şeyx Məhəmməd ibn İsmayıl Şəhabəd-din "Səfinat-ül-mülk" ("Hakimiyyət gəmisi") adlı musiqi kitabında diatonik səsdüzümünün yenə də birinci notunu yegah deyə qeyd edir.

Yetim Segah – Xaric Segah (bax) kökündə və dinləyicidə ələm və kədər əhvali-ruhiyyəsi oyada biləcək üslubda ifa olunan muğam (bax Segah).

Yədi Hasar – Zabol Segah dəstgahında Əraq ilə Aşiq-guş şöbələri arasında yerləşən guşə.

Çahargah dəstgahında Zabol ilə Müxalif şöbələri arasında yerləşən guşə.

Z

Zabol (Zabul, Zaboli) –
1. Azərb. kl. m.-də: Çahargah dəstgahında Segah ilə Yədi-Hasar arasındakı şöbə;
2. İran mus.-də: a) Hümayun dəstgahında Üzzal ilə Bayatı-əcəm arasındakı şöbə; b) Çahargah dəstgahında Bədr ilə Mayeyi-səğir arasındakı şöbə.

Zabol Segah – Mayeyi-Zabol, Muyə, Mənənd Müxalif, Segah (Orta Segah), Məxluq, Şikəsteyi-fars, Mürəbbiqə, Əraq, Yədi-Hasar, Aşıq-guş şöbələrini qavrayan dəstgah.

Zayid (zayed) (*ər.*) – yarım pərdə (yarım ton).

Zəccal (*ər.*) –
1. Xalq mahnısı qoşan müəllif;
2. Nəğməkar.

Zəcəl (*ər.*) – mahnı, xalq mahnısı.

Zəəfə (*ər.*) – intervalın 2, 3, 4 dəfə artırılması.

Zəmin-xara (*fars., hərf.* – qayalıq yer, tikanlı torpaq) –
1. Azərb. kl. m.-də: Rast dəstgahında Mənsuriyyə ilə Rak-hisar arasında; Rəhab dəstgahında Bayatı-Qacar ilə Mavərənnəhr arasında; Çahargah dəstgahında Mənsuriyyə ilə Mavərənnəhr arasında yerləşən şöbə;
2. Şur muğamında Səmayi-şəmsdən sonra oxunan şöbə. Son dərəcə yanıqlı, niskilli və təsirli intonasiyası olan bir muğamdır. Məhz buna görə də təziyə və başqa dini ayinlərdə oxunan mərsiyə və minacat əsas etibarilə Zəmin-xara üstündə tərtib olunur.

Zəng – rəqqasələrin biləklərinə və topuqlarına bağladıqları xırda zınqırovlardan ibarət sarğı.

Zəngbar – Qütbəddin Şirazinin (1236–1311) "Dürrət-üt-tac fi izzət-it Dibac" kitabında vəsf və təsvir olunan "mülayim təbli" (təsirli) muğamlardan biri.

Zəngi-şütür (d.d. Zəngi-şötör, *fars.* – dəvənin boynundan asılan zəng) –
1. Dügah dəstgahının sonunda Əraq ilə Rak arasında yerləşən şöbə;
2. Əvvəllər bir qayda olaraq Rast, Çahargah və Nəva dəstgahlarında Əşiran ilə Kərkuki arasında ifa olunan şöbə.

Zəngulə (*fars., hərf.* – zınqırov, xırda zəng, cınqral) –
1. Vaxtilə Yaxın Şərq xalqları klassik musiqisinin əsasını təşkil edən 12 muğamdan doqquzuncusu;
2. Azərbaycan vokal musiqi yaradıcılığında geniş istifadə olunan bəzək və zinət priyomlarından biri. Xanəndə və aşıq ifaçılığında avazın yekrəng səslənməsi və dinləyiciyə daha artıq xoş gəlməsi üçün oxunan muğam, qoşma və sairənin melodiyasında təğənni olunan ayrı-ayrı səsin yüksəkliyi etibarilə ona ən yaxın qonşu səslər ilə növbələndirilməsi.

Zərb (*ər. hərf.* – vurğu)
1. İki cismin bir-biri ilə toqquşması nəticəsində əldə edilən səs;
2. İki, ya da bir neçə bir bərabərdə, bir ölçüdə, bir qərarda olan hərəkətin əmələ gətirdiyi vurğu;
3. Bir-birinin ardınca gələn vəznli, müntəzəm, səlis və ahəngli vurğuların təklikdə hər birisi.

Zərbli alətlər – səsləndirilməsi zərb vurmaq vasitəsilə əldə edildiyindən bu sayaq adlandırılan musiqi alətləri: dairə, dəf, qaval, nağara, santur, təbil.

Zərbli muğam – instrumental müşayiəti dəqiq və sabit ölçülü musiqidən, vokal qismi isə ritmik cəhətdən sərbəst improvizasiya əsasında ifa olunan mürəkkəb və dəyişkən vəznli muğamdan ibarət Azərbaycan orijinal xalq musiqi forması; məsələn: Heyratı, Şikəstə, Mənsuriyyə, Kərəmi, Maani, Ovşarı, Arazbarı və s.

Zil –
1. Azər. mus-də: yuxarı registr;
2. Biri baş barmağa, o biri isə orta barmağa keçirilərək bir-birinə toqquşdurulub səsləndirilən bir cüt çox kiçik sinc;
3. Yuxarı səs, nazik səs.

Zinc – bax Sinc.

Zir –
1. Musiqi alətinə qoşulan simlərdən ən naziyi;
2. Ud musiqi alətində dördüncü sim (2-ci oktavanın mi-bemolu).

Zirəfkənd –
1. vaxtilə Yaxın və Orta Şərq xalqları klassik musiqisinin əsasını təşkil edən 12 məqamdan yeddincisi;
2. Mahur dəstgahında Fili ilə Əbul arasında yerləşən şöbə.

Zirkeş – Şur dəstgahının əvvəlində olan kiçik bir guşə.

Zurna (sur – böyük ziyafət, toy, düyün + nay) – üfləmə ağac musiqi aləti – ağacdan (çox vaxt ərik – qaysı ağacından) düzəldilir. Gövdəsinin ön tərəfində 7, arxa tərəfində bir dəlik var ki, bunlar lazımi vaxtda barmaqlarla örtülüb açılır. Əlavə olaraq zurnanın ağzı tərəfdə bir dəlik daha var ki, bu da kök üçündür. Zurnanın müştüyü iki nazik, yonulmuş qarğı parçasından qayrılır.

Zurna Azərbaycanda hələ ən qədim zamanlardan bəri çox yayılmış xalq musiqi alətidir. Onun asəfi zurna, ərəbi zurna, əcəmi zurna, qaba zurna, şəhabi zurna, cürə zurna kimi bir çox müxtəlif növləri olmuşdur. Zurna gur və çox güclü səslənən musiqi alətidir.


Zurna

Züxmət (zöxmət) –
1. (*ər.*) Mizrab;
2. Təbil ağacı.

Zümzümə – bəyənilmiş havanı yavaş səslə oxumaq. Çox vaxt musiqinin melodiyasını mənimsəmək prosesində istifadə olunan priyomlardan biri.

Zü tutmaq – bax Dəmsaz.

MUSİQİ TERMİNLƏRİ

A

A kapella (*ital.* capella – kiçik kilsə, sovməə) – orta əsrlərdə katolik kilsəsində musiqiçilər üçün ayrılan yer.

Əvvəllər kilsə musiqiçiləri yalnız müğənnilərdən ibarət olduğu üçün kapella sözü xoru bildirirdi, sonralar isə kilsə musiqisində alətlərdən istifadə olunması və kübar musiqinin inkişafı ilə əlaqədar olaraq hər hansı bir yerdə (kilsədə və ya sarayda) xidmət edən musiqiçilər qrupu Kapella adlandırılmağa başladı.

A kapella ifadəsi (*ital.*– a capella – "kapella üslubunda" deməkdir) xorun müşayiətsiz oxunması mənasında istifadə olunur.

Abbreviatura (*ital.* abbreviatura; *lat.* brevis – qısa, müxtəsər) – yazının və ya nitqin ixtisar olunması; not yazısındakı ixtisarlar və ya sadələşdirmələr.

A-nın xüsusi növü melizmlərdir.

Açar – hər bir not sətrinin əvvəlində qoyulan şərti işarədir.

Açar not sətrində yazılan müəyyən bir notun yüksəkliyini və adını təyin edir. Bununla da həmin not sətrində yerləşən digər notların yazılması və oxunması üçün yol açılır.

Not yazısında açar üçün oriyentir olaraq üç səsdən istifadə olunur:

1. Kiçik oktavanın "fa" səsi – Bas açarı; o cümlədən, "Fa" sisteminə aid olan açarlar bunlardır: basprofund açarı, bariton açarı.

2. Birinci oktavanın "sol" səsi – Skripka açarı (və yaxud kaman açarı); o cümlədən, "Sol" sisteminə aid olan açar – qədim fransız açarı.

3. Birinci oktavanın "do" səsi – Alt açarı; o cümlədən, "Do" sisteminə aid olan açarlar – Soprano açarı, Messo-soprano açarı, Tenor açarı, Bariton açarı.

Açar işarələri – bax Alterasiya.

Açar işarələrinin dəyişməsi – bax Alterasiya.

Adajio (*ital.* adagio – yavaş-yavaş, ağır, sakit) –
1. Ağır tempin (ağır addımlara uyğun) əsas işarəsi;
2. Bu tempdə yazılmış və xüsusi adı olmayan pyes;
3. Baletdə ağır templi lirik rəqs.

Ağac dirək – bəzi simli alətlərdə rezonans qutusunun içində, iki deka arasında yerləşdirilən kiçik taxta parçası.

Ahəngdarlıq – bax Harmoniya.

Akkolada (*fr.* accolade – mötərizə) – eyni vaxtda ifa olunmaq üçün notların yazıldığı bir neçə not sətrini birləşdirən böyük mötərizə.



Akkompaniator – müşayiətçi.

Akkompaniment (*fr.* accompenement – müşayiət) – musiqi əsərində daha təsirli səsi və ya aləti müşayiət etmək, davam etdirmək, tamamlamaq üçün istifadə olunur;

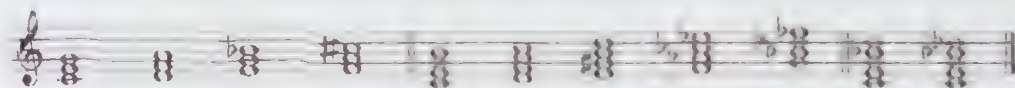
A. vokal musiqidə və çoxsəsli orkestrin ifa etdiyi musiqidə rast gəlinir. İnstrumental musiqi ümumi fonda gözə çarpan melodiya və onu müşayiət edən səslərdən təşkil edilə bilər.

Akkompanimə – müşayiət etmə.

Akkord (*ital.* accordo; *fr.* accord – uyğunluq, ahəng, uzlaşma; *lat.* accordo - müvafiqət); (ad – ilə, üçün, doğru + cor – ürək); başqa fərziyyəyə görə: cor – ürək sözündən yox, *yun.* chorde – sim sözündən) – müxtəlif yüksəklikdə yerləşən və müxtəlif adlı bir neçə səsin (üçdən az olmayaraq) eyni vaxtda səslənməsindən yaranan həmahənglik.

A.-lar tərkibindəki səslərin miqdarına və interval münasibətinə görə fərqlənir.

A.-lar daha çox tersiya quruluşlu olur, yəni tersiya münasibətində yerləşən səslərdən əmələ gəlir (məs., "do-mi-sol"; "si-re-fa diyez-lya"; "sol-si bemol-re-fa-lya" və s.).



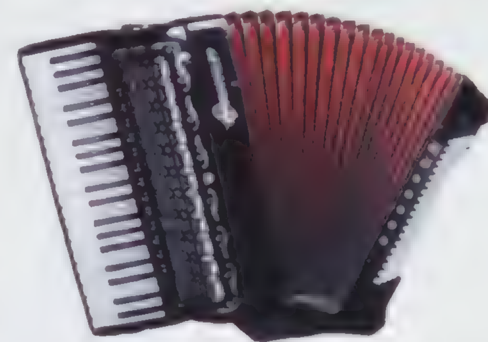
Tersiya quruluşlu A. üçsəsli, septakkord, nonakkord və s. növlərə bölünür və quruluşuna, şəklinə, yerləşməsinə, melodik vəziyyətinə, harmonik funksiyasına və bir sıra digər əlamətlərinə görə fərqlənirlər.

Tersiya quruluşlu A. major-minor lad sisteminə əsaslanan harmoniyanın özəyidir. Tersiya quruluşlu A.-dan akkordikada bəhs olunur.

Akkorddan xaric tonlar – çoxsəsli musiqidə verilən akkordun tərkibinə daxil olmayan, onun tersiya quruluşunu pozan səslər.

Köməkçi səslər, keçici səslər, predyom, gecikdirmə, kambiata – akkorddan xaric tonlardır.

Akkordeon (*fr.* accordéon) – xromatik qarmon növü.



Sağ əl üçün fortepiano – orqan tipli klaviaturaya və səslərin oktavalı ikiləşməsinə, tembr dəyişilməsinə imkan verən registr çevrilmələri üçün mexanizmə malikdir. Bas səslərdə hazır major-minor üçsəsliləri, dominant sept-akkordlar və əksildilmiş septakkordlar verilir. Qalın, dolğun səsə malik alətdir. Klaviaturanın həcmi f-a[3] diapazonundadır.

Akkordika – musiqi elminin bir sahəsi olub, müxtəlif tersiya quruluşlu akkordları öyrənir.

Akkord tonları – çoxsəsli musiqidə müxtəlif səs təbəqələrinə aid tonların birlikdə səslənərək, müəyyən quruluşlu akkordlar əmələ gətirməsi.

Akkordun dönümü – tersiya quruluşlu akkordlarda tətbiq olunan üsul. Bu zaman akkordun əsas tonunun yeri dəyişilir; akkordun tərkibinə daxil olan səslərdən biri (tersiya və ya kvinta tonu) basda dayaq əhəmiyyəti kəsb edir, bununla da akkordun müxtəlif şəkilləri meydana gəlir. Akkordun dönümündə onun ciddi tersiya quruluşlu sxemi pozulur.

Üçsəslinin iki dönümü var: sekstakkord (tersiya tonu basda yerləşir); kvartsekstakkord (kvinta tonu basda yerləşir).

Septakkordun üç dönümü var: kvintsekstakkord (tersiya tonu basda yerləşir); terskvartakkord (kvinta tonu basda yerləşir); sekundakkord (septima tonu basda yerləşir).

Akkordun quruluşu (akkordun strukturu) – akkordun tərkibinə daxil olan intervalların həcmi və keyfiyyətini bildirir. Akkordun quruluşu sıx düzülüşdə müəyyən olunur: tersiyaquruluşlu akkordlarda səslər tersiya (böyük və kiçik tersiya) məsafəsində yerləşir.

Akkordun şəkli – akkordun səslərinin basa nisbətən yerləşməsində əmələ gələn müxtəlif şəkilləri.

Üçsəsli üç şəkildə olur: əsas şəkil, sekstakkord, kvartsekstakkord.

Aksent (*lat.* accentus – vurğu) hər hansı bir səsin zərblə səsləndirilməsi. Aksentli notlar, bir qayda olaraq, xanənin güclü hissəsində yerləşir. A. xüsusi işarələrlə >, s*f* və s. qeyd oluna bilər. Bax Sinkopa.

Akt (*lat.* actus – əməl, hərəkət, hadisə) – teatr tamaşasının (drama, opera, balet və s.) tamamlanmış hissəsidir. Bu kimi hissələr bir-birindən antrakt adlanan fasilə ilə ayrılır. Bəzən A. şəkillərə bölünür.

Akustika (*yun.* akuein – eşitmək) –

1. Fizikanın bir sahəsi olub, səsin təbiətini və xüsusiyyətlərini öyrənir.

Musiqi A.-sı musiqidə istifadə olunan səslərə və onların qavranılması qanunlarına həsr olunmuş elm sahəsidir.

2. Hər hansı bir binada eşidilmənin keyfiyyəti.

Aqogika (*yun.* agogika – aparma, yürütmə) – musiqi əsərinin ifası prosesində tempdən kiçik yayınmalara dair təlim.

Alət – musiqi aləti. Müəyyən tembrli musiqi səsləri əldə etmək üçün xüsusi qurğu.

Musiqi alətləri səsçıxarma imkanlarına və quruluş xüsusiyyətlərinə görə fərqlənir.

Simli musiqi alətləri – simlərin səsləndirilməsi üsullarına görə növlərə bölünür:

- kamanlı alətlər – skripka, alt (viola), violonçel, kontrabas;
- dartımlı alətlər – arfa;
- mizrablı alətlər;
- zərbli alətlər.

Nəfəsli musiqi alətləri (üfləmə alətlər) – havanın alətin daxilinə üfürülməsi (nəfəs verilməsi) üsulu ilə səs əldə olunur, hazırlanma materialına görə növlərə bölünür:

mis alətlər – truba, kornet, trombon, tuba, valtorna və s.

ağac alətlər – fleyta, hoboy, klarnet, faqot və s.

Quruluşuna görə növləri: dəlikli alətlər, qamış dilçəkli alətlər, müştüklü alətlər

Zərb alətləri – alətin gövdəsinə vurulmaqla səs əldə edilir, səslənməsinə görə aşağıdakı növlərə bölünür:

- köklənən alətlər (müəyyən səsyüksəkliyinə malik zərb alətləri) – litavrlar, ksilofon, zəng (kolokol, kolokolçik).
- köklənməyən alətlər (qeyri-müəyyən yüksəklikli zərb alətləri) – kiçik və böyük barabanlar, kastanyetlər, tam-tam və s.

Quruluşuna görə növləri: plastinkalı alətlər, zarlı (pereponkalı) alətlər.

Klavişli (dilli) alətlər – xüsusi mexanizmlə təchiz olunmuş alətlər olub, səsçıxarma üsullarına görə fərqlənir. Növləri:

- klavişli-zərbli alətlər – fortepiano;
- pnevmatik-klavişli alətlər – akkordeon, qarmon;

Alətlərin səslənmə registrinə görə növləri – bas alətlər, soprano alətlər, tenor alətlər.

Alətlərin quruluşuna görə növləri – natural alətlər, transpozisiyalı alətlər.

Müxtəlif xalqların musiqisində istifadə olunan çoxsaylı simli, nəfəs və zərb alətləri mövcuddur.

Azərbaycan xalq musiqi alətləri:

- simli alətlər – tar, saz, ud, tənbur (mizrablı alətlər); kamança (kamanlı alət); qanun, çəng (dartımlı alətlər); səntur (simli-zərbli alət) və s.
- nəfəs alətləri – zurna, tütək, ney, balaban və s.
- zərb alətləri – nağara, qoşa nağara, qaval, dəf və s.

Alətlərin növmüxtəlifliyi – bax Alət.

Alətşünaslıq – musiqi alətlərinin quruluşunu, texniki xüsusiyyətlərini və ifaçılıq imkanlarını öyrənən elm.

Alleqro (*ital.* allegro, *ixt.* all-o – şən, gümrah, sevincli, fərəhli, nəşəli, sürətli) –

1. Cəld hərəkətli, sürətli addımlara və qaçışa uyğun temp göstəricisi.
2. Bu tempdə yazılmış və xüsusi adı olmayan pyes.
3. Sonata silsiləsinin ilk hissələrinin adı. "Hər hansı bir simfoniyadan Alleqro" və ya "hər hansı bir sonatadan Alleqro" ifadələri həmin əsərlərin birinci, cəld hissəsini bildirmək üçün istifadə olunur.
4. Sonata alleqrosu.

Alt (*lat.* altus – tenora nisbətən zil səs) – orta əsrlərdə tenora xor musiqisində əsas oxuma partiyası həvalə olunurdu.

1. Alçaq qadın səsi: kontralt kimi.
2. Xorda – kontralt və ya messo – soprano kimi.
3. Alçaq uşaq səsi; diapazonu kiçik oktavanın lya səsindən ikinci oktavanın mi səsinə kimi geniş həcmdədir; notlar skripka açarında yazılır.
4. Skripkaya oxşar yayla çalınan simli musiqi aləti, lakin böyük ölçüdə olduğundan daha alçaq registrdə səslənir (*ital.* viola). Simlərin düzülüşü: IV – c, III – g, II – d№, I – a№; skripkanın düzülüşündən 1 kvinta aşağı; kiçik oktavanın do səsindən üçüncü oktavanın mi səsinə qədər diapazonda daha çox istifadə olunur; notlar alt və skripka açarlarında yazılır.

A.-da çalma üsulları və ştrixləri skripkada olduğu kimi eynidir, lakin səsi daha az parlaqdır; solo alət kimi az rast gəlinir;

A. qruppasından simli və simfonik orkestrlərdə istifadə olunur. A. – simli kvartetin vacib üzvüdür, kamera ansambllarında da istifadə olunur.

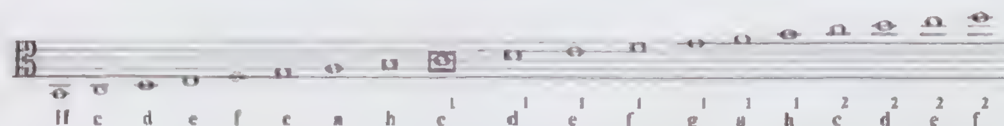
Partituralarda A. partiyası skripkanın partiyasından aşağıda yazılır.

5. Oval formalı, genişmenzuralı mis nəfəs aləti. Diapazonu böyük oktavanın lya səsindən birinci oktavanın si-bemol səsinə kimidir. A. in Es-də 1 tondan başqa tona keçən alətlərə aiddir; notlar skripka açarında, səslənməsindən böyük seksta yüksəkdə yazılır.

A. nəfəsli orkestrlərdə və ansambllarda istifadə olunur, müşayiət edən orta səslərdən birini ifa edir.

6. Çoxsəsli musiqidə səslənməyə görə ikinci yüksəkliyin istifadə olunan adı, yəni – alt səsi.

Alt açarı – do (c) sisteminin açarlarından biri; birinci oktava do notunun (c¹)



sətrin üçüncü xəttində yerləşdiyini bildirir.

Alt tetraxord – hər hansı bir ladın I, II, III, IV pillələrindən ibarət tetraxord; ladın səs sırasının aşağıda yerləşən dörd səsi.

Alt tonika – ladın I pilləsi.

(*lat.* alterare – dəyişmək, dəyişdirmək)

– hər hansı bir səsin adını dəyişmədən yarımton yüksəlməsi və ya enməsi.

A. işarələri bunlardır: diyez, bemol, bekar, dubl-diyez, dubl-bemol.

A. işarələri qoyulur:

a) aid olduqları notdan əvvəl; bunlara təsadüfi işarələr deyilir, yalnız notun yazıldığı xananın sonuna qədər, bir oktavada həqiqidir;

b) açardan sonra, not sətrinin əvvəlində; açar işarələri adlandırılır, pyesin sonuna qədər və ya işarələrin dəyişməsinə qədər bütün oktavalarda həqiqidir.

Bax Tonallıq. Məqam alterasiyası. Açar işarələrinin dəyişməsi.

Ambuşur (*fr.* embouchure (bouche – ağız) -

1. Nəfəs alətinin bir hissəsi; musiqiçinin nəfəs alətində havanı içəri üfürdüyü yer;

2. Müştük (*alm.* Mundstük: Mund – ağız + Stük – hissə) – nəfəs alətlərinin ifasında ağız əzələlərinin və dodaqların vəziyyəti;

Fleyta və mis nəfəs alətlərində dodaqlar müştük üstünə qoyularaq çalınır.

Amplituda (*lat.* amplitudo – kəmiyyət, həcm) –

titrəyişin gücü, titrəyən cismin (nazik çarx, sim) qoyulmuş tarazlıqdan çıxması, hərəkət həcmi.

Səsin gücü (gurluğu) səslənən cismin amplitudasından asılıdır: A. nə qədər geniş olarsa, səs də bir o qədər güclü olar. A. səsin yüksəkliyinə təsir etmir.

Amplua (*fr.* employer – istifadə etmək sözündən emploi – iş vermək, məşğul etmək) – aktyorun xüsusiyyətinə görə ifa etdiyi rollar, ümumiyyətlə, rol, vəziyyət, məşğuliyyət dairəsi.

Analiz, təhlil (*yun.* analisis – hissələrə ayırmaq) – musiqişünaslıqda musiqi əsərlərində estetik və texnoloji tədqiqatın qəbul olunmuş adı.

Andante (*ital.* andare – yerimək) –

1. Orta sürətli, sakit, gümrah addıma müvafiq tempin adı.

2. Bu tempdə yazılmış və xüsusi adı olmayan pyes.

3. Sonata silsiləsinin asta hissələrinin geniş yayılmış tempi. "Hər hansı bir simfoniyadan A." və ya "hər hansı bir kvartetdən A." ifadələri həmin əsərlərin asta hissələrini bildirir.

Anhemiton səsdüzümü (*yun.* an – inkar şək., hem – yarım, tonos – ton) – yarımtonsuz səs düzümü. Bax Pentaton səsdüzümü.

Ansambl (*fr.* ensemble – birgə, birlikdə) –

1. İki və daha artıq musiqiçidən, müğənnidən və ya instrumentalistdən ibarət olan, birgə musiqi əsərini ifa edən qrup.

Musiqiçilərin sayına görə A. duet, trio (terset), kvartet, kvintet, sekstet, septet, oktet, nonet, desimet ola bilər; A., həmçinin, xor və orkestrlərə də aid edilir.

2. Bir neçə iştirakçının ifa etməsi üçün nəzərdə tutulan pyes.

3. Bir neçə iştirakçının birgə ifa etdiyi pyes.

"Yaxşı ansambl" ifadəsi bütöv bir A.-da iştirak edən səslərin və ya alətlərin mükəmməl, həmahəng səslənməsini bildirir.

Antifon, dəyişmə (*yun.* anti – əks + phonos – səs, səda) – solistin və xorun və ya xorun iki hissəsinin növbəli (dialoq şəkilli) oxuması.

Antrakt, fasilə (*fr.* entre – arasında + acte – əməl, vaqiə) -

1. Teatr (opera, balet və s.) musiqisində pərdələrin əvvəlində səslənən (birincidən başqa) instrumental girişin adı. Bax Uvertüra.

2. Səhnə tamaşasının aktları və ya konsertin hissələri arasında fasilə.

Apofeoz (*yun.* apotheosis – ilahiləşdirmə)

1. Operalarda, xüsusən, baletlərdə təntənəli və ya coşqun, şən xarakterli son səhnənin adı.

2. Hər hansı bir musiqi pyesinin təntənəli sonu.

Appasionata (*ital.* appassionare – ehtiras oyatmaq) – ehtiraslı səslənmə.

Applikatura (*lat.* və *ital.* applicare; *alm.* Applikatur – sıxmaq, yapışdırmaq) – musiqi alətində çalğı zamanı barmaqların düzgün istifadəsi məqsədilə tərtib olunur. Müvafiq notların üstündə və ya altında ərəb rəqəmləri ilə göstərilir.

Musiqi alətlərində çalğı zamanı 1, 2, 3, 4, 5 rəqəmləri ardıcıl olaraq hər əlin barmaqlarını (baş, şəhadət, orta, adsız və çeçələ) işarə edir.

Araçalğı – xalq musiqisində istifadə olunan termin; vokal-instrumental musiqi janrlarında hissələr (kupletlər) arasında çalınan instrumental epizod. Bax Azərbaycan musiqi terminləri – Araçalğı.

Aralıq səs – akkordun tərkibinə daxil olmayan və iki akkord tonu arasında qammavarı hərəkətdə yerləşən səs. Müxtəlif növləri var: diatonik və ya xromatik aralıq səs; üst və ya alt aralıq səs; xanənin güclü və ya zəif hissəsinə düşən aralıq səs.

Aranje etmə (bəstələmə) (*fr.* arranger – düzəltmək, yoluna qoymaq, qaydaya salmaq) – çevirmə, yenidən işlənmə, köçürülmə, uyğunlaşdırma.

Arfa (*ital.* arpha) – üçbucaq formasında çərçivənin içərisinə müxtəlif uzunluqda və kökləmədə simlər çəkilmiş, barmaqla çalınan simli alət.



Qədim dövrlərdə yaranmış A. XIX əsrin əvvəllərində təkmilləşdirilmişdir.

Müasir A. 46 simli olur: səs düzümü bemollu (do-bemol, re-bemol, mi-bemol və s.) pillələrdən ibarətdir və yeddi pedalın vasitəsilə yenidən köklənir; hər bir pedal eyni bir vaxtda bütün oktavalarda (kontraktavada Ces və Des səslərindən başqa) eyniadlı səsləri yarımton və ya bir ton yüksəldir. A.-nın simlərinin köklənməsi latın əlifbası ilə muta in sözləri ilə göstərilir.

Diapazonu kontraktava do-bemoldan dördüncü oktava fa-diyezə qədərdir; notlar akkolada ilə birləşən iki not xəttində, adətən, skripka və bas açarlarında yazılır (fortepianoda olduğu kimi).

A. çox incə tembrə malikdir. Çalma texnikası müxtəlifdir, akkord, arpecio, qlissando, flajolet və s. üsullardan istifadə olunur.

Arietta (*ital.* arietta – balaca ariya) – kiçik ariya.

Ariozo (*ital.* arioso – ariyasayağı) – ariyanın növlərindən biri; kiçik həcmli, sərbəst quruluşlu, lirik ahəngli ariya.

Ariya (*ital.* aria – hava, təranə) –

1. Operanın və ya irihəcmli vokal-instrumental əsərin tərkibində müğənni tərəfindən orkestrin müşayiəti ilə ifa olunan, quruluşuna görə bitkin, geniş oxuma tərzli vokal əsər növü.

Adətən A.-dan əvvəl orkestr girişi və reçitativ səslənir.

A.-nın müxtəlif növləri var: arietta, ariozo, kavatina, kabaletta və s.

2. Opera A.-sı tipli solist müğənni üçün nəzərdə tutulmuş konsert pyesi.

3. Ahəngli melodiyaya malik instrumental pyesin adı.

Arpecio (*ital.* arpeggio – arfada çalındığı sayaq) – akkordların çalınma tərzi olub, səslərin aşağıdan yuxarıya doğru bir yerdə deyil, növbə ilə ardıcıl səslənməsini əks etdirir.

A.-ya həmin sözlə (adətən akkord sırasına aid olan), ya da şaquli dalğavarı xətt ilə müvafiq akkordun qarşısında bildirilir.

Artikulyasiya (*lat.* articulare – səhih, aydın) – alətdə və ya səslə oxumada səslərin ardıcıl ifaçılıq üsulu.

A.-nın əsas növləri bunlardır: leqato, stakkato, portamento, qlissando. Bax Ştrix.

Asan musiqi – istirahət və əyləncə üçün nəzərdə tutulmuş asan qavranılan musiqi: estrada mahnıları, rəqs musiqisi, operetta və caz bu qəbildəndir.

Aşağı səs –

1. Çoxsəsli musiqidə ən qalın səs – bas səsi;

2. İkisəsli musiqidə altda yerləşən səs.

Aşıq – bax Azərbaycan musiqi terminləri – Aşıq.

Atonal musiqi – bax Atonallıq.

Atonalizm – bax Atonallıq.

Atonallıq (*yun.* a – inkar bildirən sözönü və tonallıq) – hərfi mənada tonallığı olmayan musiqi və ya musiqidə lad xüsusiyyətlərinin inkar olunması.

Atonal musiqi nə insanın səslə oxumasının təbii keyfiyyətlərinə, nə də musiqi səsinin fiziki təbiətinə əsaslanır. Bu, müxtəlif yüksəklikli səslərin ardıcıllığı və onların akkordlarda və ya pərakəndə şəkildə bir yerə yığılmasıdır. Bəzən riyazi hesablama yolu ilə səslərin nizamlanmasına əsaslanır.

B

Bağlayıcı hissə – əsərin əsas hissələri arasında keçid məqsədi daşıyan kiçik epizod. Adətən bağlayıcı hissə intonasiya baxımından əsas hissələrə nisbətən o qədər də parlaq ifadəli olmur.

Sonata formasında əsas partiyadan köməkçi partiyaya keçid.

Baqatel (*fr.* Bagatelle – oyuncaq) – məzmun və ifaçılıq baxımından çətin olmayan kiçik pyesin adı.

Balet (*fr.* ballet, *ital.* ballo – oynayıram, rəqs edirəm) –

1. Musiqili səhnə əsəri; məzmunu rəqslərlə ifadə olunan, orkestr musiqisinin müşayiəti ilə göstərilən tamaşa; rəqslərdən ibarət teatr tamaşası.

2. B. tamaşası üçün yazılmış musiqi əsəri; B. musiqisi müstəqil bədii əhəmiyyət kəsb edir və konsert estradasında ifa olunur.

Müxtəlif məzmunlu baletlərdə (operada olduğu kimi) fantastik və əyləncəli süjetlərlə yanaşı, ən dərin və təsirli mövzular təcəssüm olunur.

3. Rəqs sənəti.

Baletmeyster (*alm.* balletmeister) – balet tamaşasının rəhbəri; balet rejissoru; rəqs müəllimi.

Ballada (*prov.* ballada – rəqs etmək) –

1. İlkin mənada rəqslə müşayiət olunan provansal mahnısı; sonradan – lirik rəvayət, əfsanə xarakterli, dramatik və fantastik məzmunlu ədəbi əsər;

2. XIX əsrdən vokal və instrumental musiqi pyesi.

Banco (*ing*. banjo) – Amerika zəncilərinin barmaqla çaldıqları musiqi aləti.

Banda (*ital*. banda – dəstə, xor, nəfəsli orkestr) – mis nəfəs və zərb alətlərindən ibarət ansambl; müstəqil qrup kimi orkestrə daxil edilir;

Opera tamaşalarında səhnəyə çıxarıla bilər; simfonik orkestrdə təntənəli və hərbi xarakterli epizodlar B.-ya həvalə olunur.

Baraban, təbil – zərb aləti. Müxtəlif növləri var:



1. Kiçik baraban, hərbi baraban və ya sadə baraban (*ital*. tamburo militare) – kiçik ölçülü zərb alətidir, gövdəsi hər iki üzünə dəri çəkilmiş taxta və ya metal silindrdən ibarətdir; iki taxta çubuqla vurmaqla çalınır. B.-da müxtəlif çalğı üsulları vasitəsilə yüksək registrdə kəskin və iti vurğulu, dəqiq ritmik ölçülü səslənmə əldə olunur.

2. Böyük baraban (*ital*. qran cassa), bəzən türk barabanı da adlandırılır – iri ölçülü zərb alətidir; gövdəsi ağacdan düzələn geniş silindrin üzərinə çəkilmiş dəridən ibarətdir. Uclarına mahud parça bağlanmış çubuqla çalınır. Aşağı registrdə güclü səslənməyə malikdir.

Barabançı, təbilçi – barabanda çalan şəxs.

Bard (*fr*. barde) – qədim keltlərdə şair və müğənni.

Bariolaj (*fr*. bariolage) – əlvan boyalı.

Bariton (*yun*. barytonos – ağırsəsli, *ital*. bary – yoğun, kobud, tonos – ton) -

1. Kişi səsi – bas və tenor arasındakı registri əhatə edir (böyük oktavanın lya və si-bemol səslərindən birinci oktavanın sol, lya-bemol səslərinə kimi).

2. Genişmenzuralı mis nəfəs aləti – oval formaya malikdir; nəfəsli orkestrdə solo və müşayiətedici alət kimi istifadə olunur.



Barkarola (*ital*. barca – qayıq) -

1. Venesiyada yayılmış qayıqçı və ya balıqçı nəğməsi.

2. Zərif, axıcı ahəngli vokal və ya instrumental pyes adı; özünəməxsus ritmli müşayiəti ilə qayığın rəvan yırğalanması və avarların hərəkəti təsvir olunur

3. Qondolyer nəğməsi.

Barmaqlar – baş barmaq, şəhadət barmaq, orta barmaq, adsız barmaq, çeçələ barmaq.

Musiqi ifaçılığında barmaqlar rəqəmlərlə göstərilir. Bax Applikatura

Bas (*ital*. basso – aşağı, bəm, qalın) –



1. Qalın kişi səsi; diapazon həcmi böyük oktavanın fa səsindən birinci oktavanın fa səsinə kimidir.

2. Nəfəsli orkestrlərdə istifadə olunan geniş menzuralı mis nəfəs aləti.

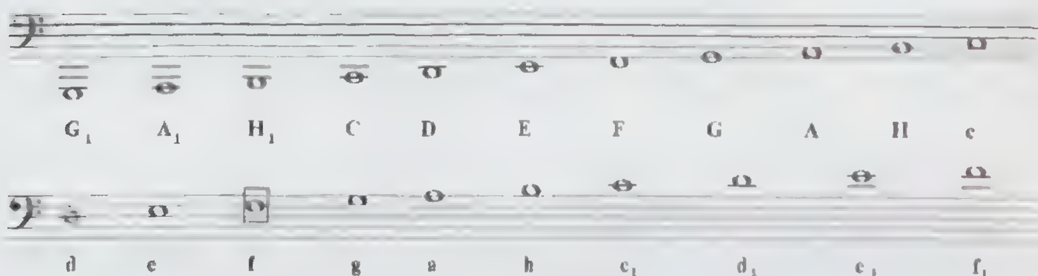
3. Akkordun ən aşağı səsi.

4. Çoxsəsli musiqidə ən aşağı səs.

Bas – trombone – trombonun ən aşağı registrə malik növüdür; diapazonun həcmi kontr-oktavanın fa səsindən kiçik oktavanın fa səsinə qədərdir; indiki dövrdə istifadə olunmur.



Bas açarı – Fa (f) sisteminin açarlarından biri; kiçik oktavanın fa notunun not sətrinin dördüncü xəttində yerləşdiyini göstərir.



Bas alətlər – registrinə görə aşağı, bas kişi səsinə uyğun gələn alətlərin müxtəlif növləri.

Simfonik orkestrdə qalın səsli alətlər. Orkestrdə hər bir alətlər qrupunda bas alətlər yer almışdır; məs. faqot, tuba, kontrabas və s.

Bas klarnet (*ital.* clarinetto basso) - klarnet musiqi alətinin bir növü. İlk dəfə XIX əsrdə opera musiqisində, daha sonra simfonik musiqidə tətbiq olunmuşdur. Quruluşuna görə klarnet kimidir, yalnız iri həcminə və bir qədər dəyişilmiş formasına görə fərqlənir.



Bassethorn (*alm.* Bassethorn; *ital.* bassetto – basso + *alm.* Horn – şeypur, nəfir) – alt (bəm) klarnet növü; nadir hallarda istifadə olunan nəfəsli alətdir.

Basso kontinuo (*ital.* basso + continuo – daimi, müttəsil) – XVI əsrin sonlarından etibarən Qərbi Avropa kamera musiqisində klavişli alətin partiyasına deyilir, rəqəmlərlə göstərilən bas səslərdən ibarətdir. B. kontinuonun ifaçısı nömrələnmiş səslər əsasında tələb olunan akkordu çalmalıdır.

Bax General – bas.

Basso ostinato (*ital.* basso + ostinato – inadcıl) – polifonik quruluşlu əsərdir. Burada bas səsi eyni bir mövzunun fasiləsiz olaraq ardıcıl təkrarlanmasına əsaslanır. Yuxarı səslər isə müstəqil əhəmiyyətə malik olub, sərbəst şəkildə inkişaf etdirilir və variasiya olunur.

Mahiyyətinə görə B.O. polifonik variasiyadır. Onun bir növü də passakaliyadır.

Bekar (*fr.* bécarre)

♮ – bərpa etmə işarəsi olub, əsas pillənin yüksəlməsindən (diyez) və ya əksildilməsindən (bemol) sonra onu əvvəlki vəziyyətinə qaytarır.

Bemol (*fr.* bemol)

♭ – səsin yarımton əksildilməsi məqsədilə qoyulan işarə. Not sətrində açarın yanında və ya bilavasitə notun yanında yazılır. Bax alterasiya.

Beşik mahnısı, laylay – vokal musiqinin bir növü, folklor musiqisinin bir janrı. Anaların uşağı yatızdırarkən beşik başında oxuduqları nəğmə. Həzin, təsirli, lirik əhvali-ruhiyyəyə malikdir.

Bütün dünya xalqlarının musiqisində rast gəlinir.

Bir çox bəstəkarlar da bu janra müraciət etmişlər.

Bəm hoboy – bax İngilis nəfiri.

Bənd (*yun.* periodos) – müəyyən vaxt çərçivəsində dolanma, dövrələmə, zaman dairəsində musiqi formasının bir elementi; bitmiş musiqi fikrini ifadə edir; cümlələrdən ibarət olur və kadensiya ilə tamamlanır.

Bənd (boçok) – klarnet musiqi alətinin bir hissəsi, müştük və yuxarı qapaq arasında yerləşir.

Bəstəkar (*lat.* compositor – müəllif, tərtibçi) – müəllif, musiqi əsərinin yaradıcısı. Xalq yaradıcılığında adətən bəstəkar və ifaçı bir simada birləşir.

Birhissəli əsər – müstəqil hissələrə bölünməyən əsər.

Birinci harmoniya – harmoniyada tədris kursunun birinci bölməsi; harmoniya qanunauyğunluqları bir tonallıq çərçivəsində (modulyasiyasız) öyrənilir.

Birinci skripka – simli və ya simfonik orkestrdə birinci səsi – ən ifadəli və mühüm əhəmiyyətli melodik xətti ifa edən skripkalar qrupu.

Orkestrdə birinci skripkalar ümumi sayına görə üstünlük təşkil edir və dirijordan sol tərəfdə əyləşirlər.

Birsəslilik, təksəslilik – musiqinin ifadə tərzi; bir ifaçı və ya bir alət tərəfindən ifa olunan melodiya.

Bitməmiş modulyasiya – bir tonallıqdan digərinə keçidlə şərtlənən, lakin yeni tonallığın möhkəmləndirilmədiyi modulyasiya növü.

Bitmiş kadans – musiqi fikrinin tamamlanmasını bildirən melodik və harmonik ibarə. Akkordların əsas növlərinin ardıcıllığından istifadə olunaraq, əsas tonun təsdiqi ilə və tonika üçsəslisi ilə bitir (bax Kadans).

Bitmiş modulyasiya – bir tonallıqdan digərinə keçərək, yeni tonallığın möhkəmləndirildiyi modulyasiya növü. Bax Modulyasiya.

Bolero (*isp.* bolero) – ispan xalq rəqsi, XVIII əsrdən yayılmışdır; kastanyetlərlə müşayiət olunur.

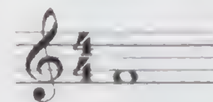
Boru ağzı – nəfəsli alətlərdə borunun müəyyən qədər genişlənən qurtaracağı.

Boş sim – açıq sim. Simli alətlərdə qrifə sıxılmayan və bütün uzunluğu boyu ehtizaza gələrək səslənən sim.

Böyük oktava – bərabər temperasiyalı səsdüzümünün bir hissəsi. B. oktavanın səsləri bas açarında yazılır.

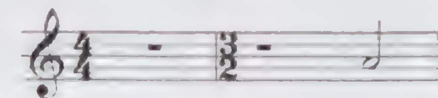
Böyütmə, artırma – mövzunun təkrarı zamanı hər bir notun və pauzanın ritmik uzunluğunun ikiqat artırılması (bax İmitasiya).

Bütöv not - ritmik uzunluğun əsas göstəricisi; orta tempdə dörd zaman sayına bərabərdir.



B. not iki yarım nota, dörd çərək, səkkiz səkkizlik nota bölünür; boş çevrə ilə işarə olunur.

Bütöv pauza – uzunluğuna görə bütöv nota bərabər olan pauza. Müddətinə görə 4 saya bərabərdir; not sətrində dördüncü xəttin altında qalın cizgi ilə göstərilir.



Bütöv ton – bərabər temperasiyalı səs sırasında iki yanaşı səs arasında iki yarımtona bərabər məsafə, başqa sözlə, ton.

Bütövtonlu qamma – bütöv tonlarla (böyük sekunda və əksildilmiş tersiyalarla), yəni bütövtonlu səs sırası əsasında yüksələn və enən hərəkətli qamma.

C

Cavab – fuqada mövzunun ikinci dəfə keçirilməsi; dominanta tonallığında imitasiyası.

Cavabın növləri:

real cavab – mövzunun interval tərkibini dəqiqliklə təkrarlayır;

tonal cavab – mövzunun interval tərkibi dəyişikliyə uğrayır;

cavab cümlə – periodun tam bitmiş kadensiya ilə yekunlaşan ikinci cümləsi.

Caz, caz orkestr, caz-band (*ing.*) – orkestrin xüsusi növü. Birinci Dünya müharibəsinin (1914–1919) əvvəllərində Amerikada yaranmış və tezliklə Qərbi Avropada yayılmışdır.

Adı – ilk ansamblın təşkilatçısı və rəhbəri Cazbo Brounun adından götürülmüşdür. Caz orkestr əsasən nəfəsli alətlərdən, o cümlədən, mis nəfəsli alətlərdən və saksofondan, zərb alətləri və royaldan ibarət olur. Bəzi halda solo skripka, akkordeon, gitara, banco və b. alətlər də bu orkestrə daxil edilir.

Cümlə – musiqidə ən kiçik quruluş; müəyyən kadensiya ilə yekunlaşır.

Cüt (qoşa) tərkib – simfonik orkestrin tərkibi; hər bir alətdən iki ədəd daxil edilir (2 fleyta, 2 hoboy, 2 klarnet, 2 faqot və s. bu kimi).

Ç

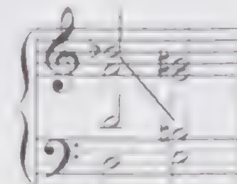
Çakona (*ital.* ciaccona; fr. chaconne) – polifonik variasiyalar formasında instrumental pyes; dəyişməz harmonik əsasa və ya basso ostinato formasına malikdir. Qədim ispan rəqsindən törəmişdir.

Çalğı alətləri fəsiləsi – eyni quruluşa və səsçıxartma prinsipinə malik, lakin ölçüsünə görə fərqlənən alətlər qrupu; bu tip alətlər oxşar tembrli olsa da, səs sıraları müxtəlif registri əhatə edir.

Məs., fleyta, hoboy, klarnet, faqot və s. alətlər fəsiləsi vardır.

Çanaq – simli alətlərin gövdəsi; onun üzərinə simlər çəkilir; simlərin dartılmasından alınan səslərin rezonansını artırır.

Çardaş (*mac.* csardas, csarda - meyxana, xərabat) - macar xalq rəqsi; iki hissədən, yavaş tempdə melanxolik girişdən və dəqiq ritmik əsasa malik, tez templi, oynaq xarakterli əsas hissədən ibarətdir. Giriş hissədə kişilərin rəqsi, əsas hissədə isə cütlüklərin rəqsi verilir.



Çarpazlıq - harmoniyada yanaşı yerləşən akkordlarda eyni bir səsin müxtəlif işarələrlə verilməsindən yaranan üsul; kəskin və xaric səslənmə əmələ gətirir.

Çastuşki – rus xalq mahnısının bir növü; oynaq rəqsvarı ritmə malik olub, bir kupletin müxtəlif mətnlərlə təkrarlanmasına əsaslanır. Qarmon və ya balalayka alətinin müşayiəti ilə oxunur. Mətnləri çox rəngarəngdir – ictimai-siyasi, lirik, satirik mövzuları əhatə edir.

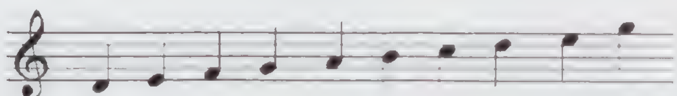
Çatdırıcı ton –

1. Tonikanın əvvəlində yerləşən pillələr: II pillə və III pillə.

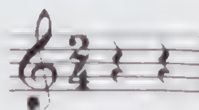
2. Dar mənadan tonikadan kiçik sekunda aşağıda yerləşən və melodik cəhətdən böyük cazibə qüvvəsi ilə tonikaya çatdırılan ton (başqa sözlə, aparıcı ton).

Çelesta (*ital.* celesta – səmavi) – XIX əsrdə yaranmış klavişli-zərbli alət; kiçik ölçülü pianoya oxşayır.

Çərək not – səslənmə uzunluğuna görə bütöv notdan dörddə birinə bərabər olan not; orta tempdəbir say hesabı ilə ölçülür; iki səkkizlik nota və ya müvafiq olaraq dörd onaltılıq nota bərabərdir.



Çərək pauza – uzunluğuna görə çərək nota bərabər olan pauza.



Çoban tütəyi – bax Tütək.

Çoxsəslilik – eyni vaxtda müxtəlif yüksəkliyə malik səslərin birləşdirilməsindən əmələ gələn musiqi quruluşu.

D

Dartımlı alətlər – simli alətlərin növləri: çalğı zamanı simlər barmaqla və ya mediatorla dartılaraq ehtizaza gətirilir; arfa, balalayka, bandura, qusli, gitara, tar, saz, qanun və s. bu növ alətlərə aiddir.

Dastan – şifahi ənənəli xalq qəhrəmanları haqqında epik hekayət, ədəbiyyatda və musiqidə janr.

Azərbaycan aşıq yaradıcılığının məhsulu. Aşıqlar tərəfindən yaradılan və ifa olunan nəsr, şeir və musiqi hissələrini özündə cəmləşdirən irihəcmli əsər.

Dastançı – xalq dastan və nağıllarını qoşub söyləyən şəxs, xalq musiqiçisi. D. (nağılçı, hekayəçi) məlum əsərləri ifa etməklə kifayətlənməyərək, eyni zamanda, ona dəyişiklik, yeni cəhətlər gətirir, onu işləyir, təkmilləşdirir, beləliklə də, onun yaradıcılarından birinə çevrilir.

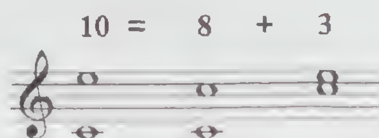
Deka (*alm.* decke – qapaq) – simli alətlərin gövdəsinin üst və alt taxtaları, alətin üzü.

Dempfer (*alm.* dämpfer – susduran) – müxtəlif musiqi alətlərində səsi zəiflətmək üçün istifadə olunan qurğu. Məsələn, fortepiano mexanizmində simlərin altındakı kiçik mahud parçaları.

Desima (*lat.* decima – onuncu)

1. 10 pilləyə bərabər interval; 10 rəqəmi ilə işarə olunur; çox zaman mürəkkəb interval kimi oktava + tersiya olaraq izah edilir. Böyük desima (b.10) 8 tondan, kiçik desima (k.10) 7½ tondan ibarətdir.

2. Verilmiş pillədən hesablanan 10-cu pillə.



Desimet (*alm.* Dezimett; *lat.* desimus – onuncu) –
1. On ifaçıdan ibarət ansambl.
2. On ifaçı üçün (hərənin öz partiyası olmaqla) nəzərdə tutulmuş musiqi əsəri.

Desimol (*lat.* decem – on) – on notdan ibarət xüsusi ritmik fiqur.

Detaşe (*fr.* detache, detacher – ayırmaq) – simli alətlərdə hər bir notun kamanın ayrıca hərəkəti ilə ifa olunmasını nəzərdə tutan üsul.

Detonasiya (*fr.* detonner – xaric oxumaq, xaric çalmaq) səsin düzgün olmayan ifası; D. pis eşitmə qabiliyyətini nəticəsində və ya vokal səsin səhv qoyuluşu nəticəsində meydana gəlir.

Dəf (*ital.* tamburino) – zərb aləti; bir üzünə dəri çəkilmiş taxta dairədən ibarətdir. Dairəyə kiçik metal lövhəciklər birləşdirilir.

Dəlik, göz – nəfəsli alətlərdə havanın alətin daxilinə üfürülməsi yeri; başqa sözlə: üfürmə dəliyi.

Dəmsaz not, pedal –
1. Pedal – bas səsdə uzun müddət saxlanılan və ya dəfələrlə ardıcıl təkrarlanan səs;
2. Orqan punktu – təkrarlanan və ya uzadılan bas səsi və onun fonunda melodik hərəkətin müstəqil davam etdirilməsi. Saxlanılan bas səsi üzərində qurulmuş akkordların tərkibi dəyişilir. Adətən yuxarı səslərin hərəkəti basa uyğun akkordla yekunlaşdırılır.
Orqan punktu ladın tonika və dominanta pilləsi üzərində (ayrı-ayrılıqda və ya birlikdə götürülmüş) qurulur.

Tonika orqan punktu əsərin əvvəlində və ya sonunda istifadə olunur, dominanta orqan punktundan isə əsərin ortasında (sonata formasında reprizadan əvvəl), əsas mövzunun təkrarı zamanı və tonika funksiyasının daha qabarıq səslənməsi məqsədilə istifadə olunur. Orkestrdə orqan punktunun səsləndirilməsində litavralardan istifadə olunur.
Orqan punktuna müəyyən ostinat fiqurasiyalar da aid edilir.
Dördsəsli musiqidə bəzən bas səsindən əlavə, yuxarı səslərdə də orqan punktuna rast gəlinir.

Dəyişən funksiyalar – əhatəsində olan akkordlardan asılı olaraq, akkordun funksiyasının dəyişilməsi bu cür adlanır. Major-minor sistemində VI və III pillədən qurulan akkordlar dəyişən funksiyalara aid edilir. VI pillənin üçsəslisi subdominanta qrupuna, III pillənin üçsəslisi dominanta qrupuna daxildir, eyni zamanda, bu akkordlar tonikaya nisbətən orta mövqe tuturlar. Bilavasitə yanaşı yerləşdiyi akkordun funksiyasına görə onlar öz funksiyalarını dəyişə bilirlər.

Dəyişən məqam
1. Melodik lad – tərkibindəki səslərin saxlanılması şərtilə tonika yerini dəyişərək, bu və ya digər pillə melodiyanın sabit dayaq pilləsinə çevrilir; başqa sözlə, müvəqqəti olaraq melodik modulyasiya (melodik yönəlmə) baş verir. Bax Melodik ladlar.
2. Dəyişən lad-major və minorda tonikanın dəyişilməz olaraq saxlanılması şərtilə əmələ gələn lad; eyniadlı tonallığa keçidin əsasını təşkil edir.
Bax Lad modulyasiyası.

Dialoq (*yun.* dialogos - iki şəxs arasında söhbət) – iki alətdə və ya iki səslə ifa olunan sual - cavab quruluşlu melodik frazaların ardıcıllaşması.

Diapazon (*yun.* diapason (chordon) – (*hərf.* simlərin hamısının üzərindən) bir alətə və ya səsə xas olan musiqi səsləri sırasının tam həcmi.

Diatonika (*yun.* diatonikos - gərilmiş, yəni bir səsdən, bir pərdədən o birisinə keçən) – yalnız xalis, böyük və kiçik intervalları özündə cəmləşdirən diatonik səs sırasına əsaslanan səslərin birləşməsini və bir-birini əvəz etməsini öyrənən elm sahəsi.

Diatonik qamma – diatonic ladlardan biri əsasında yuxarı və aşağı istiqamətdə pilləvarı melodik hərəkət.

Diatonik modulyasiya – bir tonallıqdan digərinə keçid zamanı hər iki tonallıq (başlanğıc və yeni tonallıq) üçün eyni ortaq səslərə malik akkorddan istifadəni nəzərdə tutur. Diatonik modulyasiya birincidərəcəli və ikincidərəcəli qohum tonallıqlar arasında mümkün hesab olunur.

Diatonik notlar – diatonik səslər: səslərin əsas (dəyişilməmiş) şəkli – do, re, mi, fa, sol, lya, si. Bax Diatonika.

Diatonik səs sırası –

1. Sadə səslərin (alterasiya işarəsi olmadan) ardıcıllığından əmələ gələn səs sırası: do, re, mi, fa, sol, lya, si; başqa sözlə – əsas səs sırası.
2. Alterasiyalı səslərin də daxil olduğu, lakin əsas səs sırasına uyğun gələn intervallardan ibarət səs sırası.
3. Bərabər temperasiyalı səs sırası.

Diatonik yarımton – iki qonşu səs arasında əmələ gələn və kiçik sekunda intervalı yaradan yarımton: məs., si-do, fa-sol-diyez, lya-si-bemol və s.

Dilçək – qamış dilçək. Qarğıdan düzəldilən kiçik plastinka; bir sıra nəfəsli alətlərdə nəfəs borusunun ağzında yerləşir; birqat dilçək və ikiqat dilçək istifadə olunur.

Dilçəkli alətlər – musiqi alətləri qrupu; bu alətlərdə dilçək vasitəsilə sərbəst hava axını hərəkətə gətirilərək səs mənbəyinə çevrilir: Akkordeon, Bayan, Qarmon, Fisqarmon bu cür musiqi alətləridir.

Diletant (*ital.* dilettante; dilettare – həzz vermək) – həvəskar; musiqi və ya elmlə peşəkarcasına deyil, öz şəxsi zövqünə görə məşğul olan şəxs.

Dinamika (*yun.* dynamikos – güc, qüvvət) – musiqi səslənməsinin əsas gücünü bildirir. Əsas işarələri: forte (f) və piano (p) – qüvvətli və zəif səslənmə, kreşendo (crescendo) və diminuendo (diminuendo) – səsin artırılması və azaldılması.

Dini musiqi – Xristian kilsələrində müxtəlif dini ibadət zamanı istifadə olunan musiqi. Adətən orqan alətinin müşayiəti ilə oxuyan kişi xorları tərəfindən ifa olunur. Latın dilində dua mətnlərinə əsaslanır. Dini musiqinin janrları – messa, motet, psalm, xoral, passion və s.

Diplomant – müsabiqə münsiflər heyəti tərəfindən fəxri fərmanla təltif olunmuş iştirakçıya verilən ad.

Direksion (*fr.* direction, *lat.* directio – istiqamət) – musiqili səhnə əsərinin librettosunu əvəz edən proqram – ssenari planı.

Dirijor (*fr.* diriger – rəhbərlik etmək, idarə etmək) – ansambl (orkestr, xor, opera və s.) musiqisinin öyrənilməsinə və ifasına rəhbərlik edən şəxs; ifa olunan əsərin bədii təfsiri D. məxsusdur.

Əvvəllər ansamblın bir üzvü D. rolunda çıxış edir, ifaçılara yol göstərirdi; sonralar xüsusi D. meydana gəldi. D. əsərin ifa xarakterini orkestr üzvlərinə xüsusi hərəkətlə şərh edir.

Dirijorluq (*fr.* diriger - idarə etmək) – ifaçılıq sənətinin ən mürəkkəb növlərindən biri olub, musiqi əsərinin məşq və ya konsert zamanı musiqiçilər kollektivinə (orkestr, xor, opera və balet truppası, ansambl və s.) rəhbərlik deməkdir.

Dirijorluq sənəti xüsusi əl hərəkətləri sisteminə əsaslanır; dirijorun üzünün ifadəsi, baxışı, mimikası mühüm rol oynayır.

Dirijor ansamblın həmahəng səslənməsini, ifanın texniki kamilliyini təmin edir, əsərin ideya məzmununu, üslubunu və bədii məqsədini idarə etdiyi kollektivə çatdırmağa çalışır.

Disharmoniya (*yun.* dis – inkar ön şəkilçisi + harmonia – ahəngdar, həmsaz) - qeyri-ahəngdar, mütənasibliyin pozulması, ahəngsiz səslənmə.

Diskant (*lat.* discantus; dis – ayırma + cantus – oxuma) – yüksək uşaq səsi; həcmi birinci oktavanın sol səsinə kimidir.

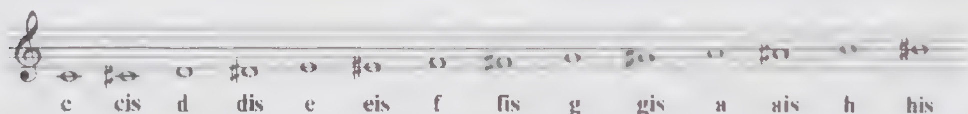
Dissonans (*fr.* dissonance; *lat.* dissono – ahəngsizlik) – bir-birinə uyğun olmayan səslərin birləşməsi. Belə səs birləşməsi kəskin, qıcıqlandırıcı eşidilir.

D. intervallara böyük və kiçik sekunda, septima və nona, artırılmış kvarta və əksildilmiş kvinta intervalları aiddir.

D. akkordlara böyük və kiçik üçsəsliklərdən başqa bütün digər akkordlar aid edilir. D. musiqidə güclü ifadə vasitəsi hesab olunur; musiqidə gərginlik, iztirab, həyəcan və s. bu kimi əhvali-ruhiyyə yaradır.

Divertisment (*fr.* divertissement – əyləncə, şənlik) –
1. XVIII əsrdə müxtəlif xarakterli pyeslərdən ibarət silsilə.
2. Əyləncə xarakterli ayrı-ayrı instrumental pyeslər.
3. Müxtəlif rəqslərdən təşkil olunmuş süita.
4. Rəngarəng məzmunlu estrada konserti.

Diyez (*yun.* diesis – yüksəltmək) – səsi yarımton yüksəltmək işarəsi; notun qarşısında və ya açarda göstərilir; notun adından sonra deyilir: do-diyez, fa-diyez və s. Notların hərfi işarələnməsində -is hecası ilə qeyd olunur: dis – re-diyez, gis – sol-diyez və s. Bax Alterasiya, Tonallıq.



Dodekafoniya (*yun.* dodeka – on iki, phone – səs) – müasir bəstəkarlıq texnikasının bir növüdür.

Dodekafoniya üslubunda yazılmış əsərin melodik dilinin əsasını müxtəlif yüksəklikdə yerləşən 12 səsin müəyyən ardıcıllığı – "seriya" təşkil edir. Seriyaya təkrar olunmamaq şərtilə xromatik səs sırasının bütün tonları daxildir.

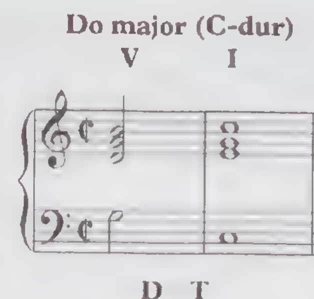
Dodekafoniya metodu XX əsrin 20-ci illərində Avstriya bəstəkarı A.Şönberq tərəfindən işlənmiş və tətbiq olunmuşdur.

Dominanta (*lat.* dominans (dominatis) – hakim, üstün) –
1. Major və minorun V pilləsi, bu ladların əsas pillələrindən biri olub tonikadan yuxarıda yerləşir; D (latın hərfi) və ya V (rum rəqəmi) ilə işarə olunur.
2. Harmoniyada majorun və harmonik minorun V pilləsində qurulan üçsəslik.

Dominant funksiyası – major-minor lad sistemində dominant üçsəslisinin və ya dominant septakkordunun daşıdığı vəzifə: qeyri-sabit xarakterli olub, tonika üçsəslisinə həll olunur. D hərfi ilə işarə olunur.

VII harmonik pillədə (harmonik minorda yarımton artırılmış VII pillə) qurulmuş akkordlar – septakkord, kvintsekstakkord, sekstakkord və III pillənin sekstakkordu dominanta funksiyasına aid edilir. Bax Kadans.

Do major (C-dur)



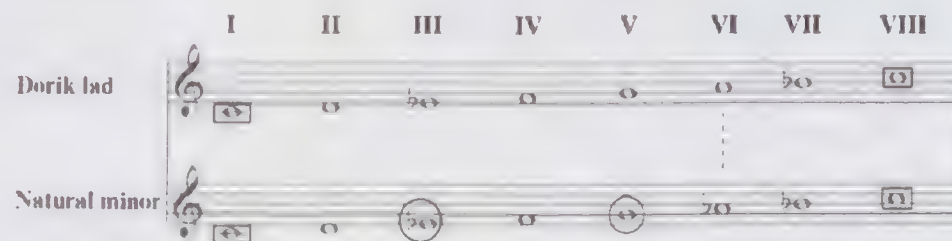
Dominantseptakkord – majorun və harmonik minorun V pilləsindən (dominantadan) qurulan septakkord; majorda V 7, minorda V h/7 kimi işarə olunur. Strukturuna görə kiçik major septakkordudur (bax Kiçik septakkordlar).

D. akustik cəhətdən düzgün dissonans səslənməyə malikdir, harmonik ahəngdar səsbirləşməsindən əmələ gəlir.

Akkordun tonikaya doğru cazibəsi çox güclüdür və D.-nın tonikaya həll edilməsi major – minor lad sisteminin əsasını təşkil edir. D.-nın başqa bir akkorda keçməsi harmonik hərəkətin pozulması kimi qəbul olunur.

Domra – qədim simli-dartımlı musiqi aləti; bir çox xalqlarda bu tipli alətlər mövcuddur: gürcülərdə – çonquri, türkmən və özbəklərdə – dutar, taciklərdə dutor, başqırdlarda - dumbıra, qazaxlarda dombra.

Dorida məqamı – dorik lad – natural ladlardan biri; dorik ladın səs sırası VI pilləsi artırılmış natural minorun səs sırası ilə üst-üstə düşür: məsələn, fortepianoda re[1] – re[2] səsləri arasındakı diatonik səsdüzümü dorik ladını – dorida məqamını əmələ gətirir.



Dorida sekstası – dorik seksta – natural minorda VI artırılmış pillə. Bu pillənin istifadə olunması ilə natural minor dorik lada – dorida məqamına çevrilir.

Dorik ladın I və VI pillələri arasındakı məsafəni dorik seksta və ya dorida sekstası adlandırırlar.

Dördsəsli –

1. Bax Dördsəsli düzülüş
2. Dördsəsli fuqa
3. Dördsəsli akkord
4. Dördsəsli xor

Dördsəsli düzülüş – dörd səs təbəqəsindən əmələ gələn çoxsəsli quruluş.

1. Qarışıq xor və ya kvartetlə bağlı yaranmışdır: soprano, alt, tenor, bas səslərdən ibarətdir.
2. Harmoniyada tədris kursu dördsəsli düzülüşə əsaslanır: yuxarı səs – soprano (1-ci səs), digər səslər müvafiq olaraq, alt (2-ci səs), tenor (3-cü səs), bas (4-cü səs) adlanır.



Dördsəslilik – bax Dördsəsli düzülüş.

Dramatik musiqi –

1. Musiqi əsərinin xarakterinə görə fərqləndirilməsi; gərgin, həyəcanlı musiqi məzmununa malik əsər.
2. Dram tamaşasına yazılmış musiqi növü.

Dubl-bekar – ikiqat bekar; dubl-diyez və ya dubl-bemolu ləğv edən işarə; bəzən dubl-bekar əvəzinə adi bekar işarəsindən də istifadə olunur.

Dubl-bemol – ikiqat bemol; səsin iki yarımton (bütöv ton) həcmində əksildilməsini göstərən işarə. Notun adından sonra deyilir (məs., lya dubl-bemol), not yazısında – işarəsi ilə göstərilir.

Dubl-diyez – ikiqat diyez; səsin iki yarımton (bütöv ton) həcmində artırılmasını göstərən işarə. Notun adından sonra deyilir (məs., fa dubl-diyez), not yazısında – x işarəsi ilə göstərilir.

Duet (*alm.* duett, *lat.* duo – iki) –

1. İki ifaçıdan – müğənni və ya çalğıçıdan ibarət ansambl;
2. İki ifaçı üçün bəstələnmiş əsər; hər ifaçının məxsusi partiyası olur.

Duettino – kiçikhəcmli duet.

Dulogiya (*lat.* duo – iki, *yun.* logos – məfhum, təlim, anlayış) – eyni bir mövzu ətrafında birləşmiş iki müstəqil hissədən ibarət əsər; hissələr dramaturji süjet xəttinə görə bağlı olmayıb, bir-birindən fərqlənir və ayrı-ayrılıqda da ifa olunur.

Duol (*lat.* duo – iki) – iki notdan ibarət ritmik fiqur olub, eyni uzunluqlu üç notun səslənmə müddətinə bərabərdir. Adətən $^3/_8$, $^6/_8$ ölçülü xanələrdə üç səkkizlik notun yerinə duol – iki səkkizlik not istifadə olunur. Not yazısında 2 rəqəmi ilə işarə olunur. Musiqi dilinə ritmik sərbəstlik gətirir.

Düzülüş

1. Musiqi alətində çalğı zamanı barmaqların vəziyyəti;
2. Musiqidə səslərin və səs təbəqələrinin müəyyən nisbətdə şaquli və ya üfüqi vəziyyəti.

Bax dördsəsli düzülüş, sıx düzülüş, gen düzülüş, qamma.

E

Ehtizaz – simin dartılması nəticəsində yaranan səsin titrəyişi.

Ekspozisiya (*lat.* expositio – şərh, izah) –

1. Sonata formasında birinci bölmə olub, əsas tematik materialı əks etdirir;

E. iki hissəyə bölünür: a) əsas partiya (əsas tonallıqda səslənən hissə); b) köməkçi partiya (köməkçi tonallıqda səslənən hissə).

E.-da əsas və köməkçi partiyalar arasında tonallıq münasibəti: tonika – dominanta tonallıqları və ya major – parallel minor tonallıqlarını əhatə edir.

2. Fuqanın müxtəlif növlərində başlanğıc hissə; əsas mövzunun bütün səslərdə keçirilməsindən ibarətdir.

Ekspressionizm – XX əsrin əvvəllərində Avropa musiqi mədəniyyətində meydana gəlmiş bədii cərəyan; subyektiv hislərin ifadəsi, sənətkarın real gerçəkliyə qarşı münasibəti qabarıq təcəssüm olunur.

Ekspromt (*lat.* ekspromtus – həmişə hazır) – bədahətən, hazırlıqsız yaradılan instrumental pyes; bir anda bəstəkarın təxəyyülündə yaranan bədii məzmunu və obrazları əks etdirir; bəstəkarlar adətən coşqun improvizasiya xarakterli pyesləri belə adlandırırlar.

Elegiya (*yun.* elegeia, elegos – şikayət) – kədərli, düşüncəli xarakterə malik instrumental və vokal pyes.

Elektrik musiqi alətləri – səsləndirilməsi üçün elektrik enerjisindən istifadə edilən musiqi alətləri. XIX əsrdən yaranmağa başlamışdır: bu kimi alətlərdə çalğı üsulları digər alətlərdə olduğu kimidir, lakin səsin yüksəkliyi böyük gücə malikdir və rahat tənzimlənir.

Elektron musiqi – elektrik musiqi alətlərində ifa olunan musiqi və həmin alətlərin ifaçılıq imkanları nəzərə alınaraq yaradılan musiqi.

Ellipsis – harmoniyada iki akkordun qarşılaşdırılması vasitəsi; bir akkorddan sonra bilavasitə onun gözlənilən funksional ardıcıllıqla həllindən imtina edilərək, digər akkordla əvəz olunmasından əmələ gəlir.

Emiriton – elektron musiqi aləti.

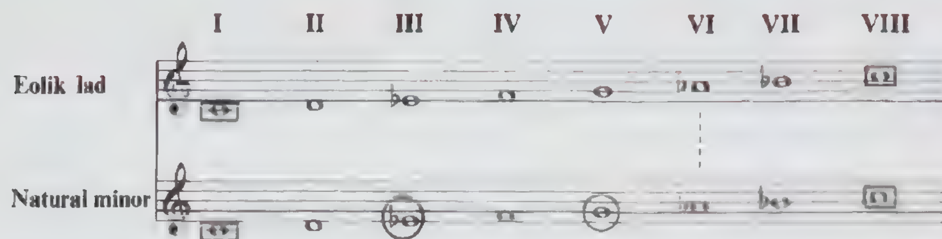
Enharmonik bərabər tonallıqlar – enharmonik bərabər tonika səsinə malik olan eyni lada aid iki tonallıq (hər ikisi major və ya hər ikisi minor); biri diyez, digəri bemol tonallığından ibarətdir. Məsələn, Do-diyez major – Re-bemol major. Bax Enharmonizm.

Enharmonizm (*yun.* enharmonios – həmsazlıq, taraz gəlmək) – eyni yüksəklikdə yerləşən müxtəlif adlı səslər və ya müxtəlif adlı səslərin tonyüksəkliyi baxımından bərabərliyi: məs., do-diyez və re-bemol.

Enharmonik bərabər səslər fiziki baxımdan taraz olsalar da, tamamilə fərqli bədii-ifadə əhəmiyyətinə malikdir.

Bir səsin enharmonik əvəzlənməsi diatonik intervalı xromatik intervala çevirir (məs., kiçik tersiya – artırılmış sekunda); akkordun strukturunu dəyişir. Enharmonik modulyasiya, enharmonik bərabər tonallıqlar bu qəbildəndir.

Eolik lad, eolik məqam – melodik lad; səs sırası natural minorla üst-üstə düşür.



Epiloq (*yun.* epiloqos; epi – sonrakı, loqos – söz, kəlam) – irihəcmli musiqi əsərinin sonunda məzmunu yekunlaşdıran hissə; adətən opera və baletlərdə rast gəlinir.

Epitalama (*yun.* epitalamios – toya məxsus, toy-düyün münasibətilə) – bəylə gəlinin şərəfinə oxunan toy mahnısı.

Epizod (*yun.* episodion, *hərf.* – əlavə) –

1. İrihəcmli musiqi formasında (sonata, rondo) orta bölmələrdən biri; yeni mövzuya əsaslanır və yeni tonallıqda qurulur, tempinə görə də digər bölmələrdən fərqlənir.
2. Sonata formasında yazılmış əsərlərdə işləmə bölməsinə daxil edilən hissə.

Estrada (*fr.* estrade; *isp.* estrado – döşəmə) –

1. Musiqi kollektivlərinin çıxışı üçün səhnə;
2. Geniş dinləyici auditoriyası üçün nəzərdə tutulan vokal-instrumental musiqi janrı (mahnı, instrumental ansambl pyesi və s.);
3. Estrada orkestri.

Eşidiş (eşitmə) – eşitmə orqanı (qulaq) vasitəsilə səs tezliyinin qəbul olunması. Musiqiçi üçün mühüm olan qabiliyyət göstəricisi: kamil eşitmə, daxilən eşidiş, nisbi eşidiş ola bilir.

Etüd (*fr.* etude, *hərf.* – təmrin) – ifaçılıq texnikasını təkmilləşdirmək üçün nəzərdə tutulan instrumental pyes; ifaçılıq baxımından çətin üsulların dəfələrlə

təkrarlanmasına əsaslanır. Görkəmli bəstəkarlar tərəfindən yaradılan E. yüksək bədii əhəmiyyət kəsb edir.

Eyniadlı tonallıqlar – eyni tonikaya malik müxtəlif ladların tonallığını bildirən termin: məsələn, Do major – do minor. Eyniadlı major-minor tonallıqları kvarta-kvinta dairəsi üzrə bir-birindən üç açar işarəsi ilə fərqlənir.



Ə

Əks ekspozisiya (*lat.* contro – qarşı; expositio – şərh, izah) – kontrekspozisiya – fuqada ekspozisiyadan sonra gələn və bir daha mövzunun əsas və köməkçi tonallıqlarda bütün səslərdə yeni ardıcıllıqda keçirilməsinə əsaslanan hissə; nadir hallarda rast gəlinir.

Əks hərəkət – mövzunun və ya motivin dəyişilmiş şəkildə – intervalların əks istiqamətdə verilməsi ilə təkrarlanması.

Bax İmitasiya; Mürəkkəb stretta.

Əlavə dominantlar – tonallıqların birincidərəcəli qohumluq münasibətində əsas tonallıqdan yönəlmə zamanı əlavə tonallıqlara aid olan dominanta akkordları: V(h), V7(h), VII7(h). Əsas tonallıqda həll olunduğu pilləyə uyğun olaraq adlandırılır və D hərfi ilə işarə olunur: IIID, VID və s.

Əlavə (ikinci) partiya – sonata formasında ekspozisiyanın əsas partiyadan sonra gələn ikinci bölməsi. Əlavə (köməkçi) tonallıqda bəstələnir; əsas tonallıq dəyişilərək, yeni tonallığın bərqərar olması ilə əlavə partiya başlanır.

Əlavə partiya həcminə görə əsas partiyadan daha böyük olur; ekspozisiyanı yekunlaşdıraraq, aydın, qüvvətli kadensiya ilə tamamlanır. Bir çox hallarda əlavə partiya bir neçə mövzudan ibarət olur; bəzən əlavə partiyanın sonunda tamamlayıcı bölmə verilir.

Reprizada əlavə partiya, bir qayda olaraq, əsas tonallıqda və ya onunla eyniadlı tonallıqda təkrar olunur.

Əlavə tema –

1. Sonata formasında əlavə (ikinci) partiyanın ən ifadəli mövzusu.
2. Ümumiyyətlə, əlavə partiya çox zaman düzgün olmayaraq belə adlandırılır.

Əndazədən artıq üfürmə – nəfəs alətlərində çalğı zamanı bir harmonik həmsədadan digərinə - daha yüksək səsə keçid üsulu.

Ərğənun – bax Azərbaycan musiqi terminləri: Ərğənun.

Əsas mövzu –

1. Sonata formasında əsas partiyanın ən parlaq və ifadəli mövzusu.
2. Bəzən düzgün olmayaraq əsas partiya belə adlandırılır.

Əsas partiya –

1. Sonata formasının ekspozisiyasında birinci bölmə; mövzunun əsas tonallıqda səslənməsindən və köməkçi partiyanı hazırlayan bağlayıcıdan ibarətdir.
2. Üçhissəli formada və ya rondo formasında əsas bölmənin rast gəlinən adı.

Əsas pillələr – majorda və minorda I, IV və V pillələr (tonika, ondan kvinta aşağı yerləşən subdominanta və kvinta yuxarı yerləşən dominanta). Bu pillələrdə qurulan akkordlar ladların major-minor sistemində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Əsas şəkil – tersiya quruluşlu akkordda (üçsəsli, septakkord, nonakkord) əsas tonun bas səsdə verilməsi.

Əsas ton -

1. Tersiya quruluşlu akkordun sıx düzülüşündə aşağıda birinci yerləşən səsi; başqa sözlə, akkordun priması.
2. Harmonik həmsədalar şkalasında ən aşağı və aydın səslənən səs.

Əsas tonallıq –

1. Musiqi əsərinin başladığı və bitdiyi tonallıq.

2. Bu tonallıqdan müvəqqəti olaraq digər tonallığa keçilən zaman tətbiq olunan termin.

Əsas üçsəsliklər – major və minorda I, IV, V pillələrdə (tonika, subdominanta, dominanta) qurulmuş üçsəsliklər.

Əsas vəziyyət – bax Əsas şəkil.

Əsər –

1. Bəstəkar tərəfindən yaradılan musiqi.

2. Musiqi əsəri (*lat.*) – opus. Hər bir bəstəkar yaratdığı əsərləri adətən ardıcıllıqla nömrələyir: məs., op. 1; op. və s. Bəzən bir nömrə ilə eyni vaxtda yaranmış bir neçə əsər işarə olunur.

Əsil (əsas) alətlər – bax Çalğı alətləri fəsiləsi.

F

Fa – yeddi əsas musiqi səsindən dördüncüsü; hərfi nişanəsi F, f.

Faktura (*lat.* factura – *hərf.* – emal, *məcaz.* – quruluş) – musiqinin əsası, məğzi, texniki quruluşu, musiqi səslənməsinin tərkibi.

F.-nın elementləri – melodiya, müşayiət, bas, ayrı-ayrı səslər, səsaltı xətlər, mövzular və s.

F.-nın əsas növləri: a) homofonik; b) akkordlu-harmonik; c) polifonik.

Faqot (*ital.* fagotto – düyün; *fr.* fagot – bağlama, odun bağlaması) – Üfləmə ağac alət; uzun boruşəkilli gövdəyə və klapanlar sisteminə malik nəfəs alətidir; S şəkilli metal borucuqla əsas gövdəyə nəfəs üfürülür.

XVI əsrdə İtaliyada düzəldilmişdir. XVIII əsrin 1-ci yarısında simfonik orkestrə daxil olunmuşdur. Ağac nəfəsli alətlər qrupunda ən aşağı səsli alətdir, qalın, dolğun səsə malikdir.

Səs diapazonu üç oktava yarım həcmindədir (kontroktava si-bemol – ikinci oktava re, mi). Çalğı texnikası sərbəstliyi və rəngarəngliyi ilə seçilir.



Falset (*ital.* falsetto – yalan, saxta) – vokal ifaçılığında səs registrlərindən biri; əsasən tenor səsinə aiddir.

F.-də sinə rezonatoru təcrid edilməklə, təkcə bir rezonatordan istifadə olunur.

XIX əsrə qədər tenorlar zildə oxuyarkən falsetdən istifadə edirdilər.

F. səsin tembrinin boyalı olmaması, obertonların əskik olması ilə əlaqədardır.

Fanfar; Şeypur (*ital.* fanfara) –

1. Natural truba (siqnal şeypuru) – şeypur tipli mis nəfəsli alət.

2. Təntənəli xarakterə malik çağırış siqnalı; natural mis nəfəsli alətlərdə ifa olunur. Əsasən major üçsəslisinin səsləri üzərində qurulur. İkisəsli fanfar seksta, kvinta, tersiya intervallarının ardıcıllığından əmələ gəlir.

Fantaziya (*yun.* phantasia – xəyal, xülya, təsəvvür) –

1. Fikir zənginliyi mənasında istifadə edilir.

2. İnstrumental musiqi janrı olub, ənənəvi forma çərçivəsindən kənara çıxan müstəqil və sərbəst formaya malik musiqi əsərinə deyilir.

Fermata (*ital.* fermata – dayanacaq) – səsin, pauzanın davam etdirilməsini bildirir.

F.-nın davametmə müddəti ifaçının musiqi zövqündən asılıdır.

F. səs, xanə xətti, pauza üzərində işarələnir.

Fərd – xor əsərinin başlanğıcında melodiyanın bir ifaçı tərəfindən oxunması.

Fərdxan – xor əsərinin başlanğıc melodiyasını oxuyan müğənni.

Fəri pərdələr (köməkçi pərdələr) – majorda və minorda ikinci, üçüncü, altıncı və yeddinci pillələr (II, III, VI, VII) bu cür adlandırılır; harmonik cəhətdən onlar əsas pillələrdən az əhəmiyyətlidir.

Fəri üçhəmsədalar (köməkçi üçsəslilər) – ladın köməkçi pillələrində (fəri pillələrində), yəni II, III, VI, VII pillə-lərində qurulan üçsəslilər (üçhəmsədalar); onların harmonik funksiyaları əsas üçsəslilərlə (tersiya sxemi üzrə) qohumluq münasibətlərindən asılı olur.

Fiqur (*lat.* figura – surət, obraz) –

1. Rəqsdə nisbətən tamamlanmış hissə. Hər biri bir neçə özünəməxsus fiqurlardan ibarət olub, onların təkrarlanmaları üzərində qurulur.

2. Müəyyən ritmə müvafiq rəqs hərəkəti. Bax Ritmik fiqur.

Fiqurasiya – akkordlu-harmonik quruluşlu musiqidə səslərin müxtəlif şəkilli hərəkəti.

Harmonik fiqurasiya – tersiya quruluşlu akkordun səsləri üzərində müxtəlif ritmik şəkilli hərəkətdən əmələ gəlir.

Melodik fiqurasiya – bir və ya bir neçə səs təbəqəsində akkordlar üzərində melodik xəttin kiçik ritmik ölçülərlə hərəkətindən yaranır.

Filarmoniya (*yun.* philos – dost, harmonia – ahəng; "gözəl sənətləri dəyərləndirən" mənasını verir) – geniş dinləyicilər arasında klassik və müasir musiqinin təbliği ilə məşğul olan konsert təşkilatı.

Final – silsilə şəkilli musiqi əsərinin (simfoniya, konsert, kvartet, sonata və s.) sonuncu hissəsi; opera və ya balet əsərinin yekunu; həmçinin bu əsərlərdə ayrı-ayrı aktların tamamlayıcı, yekun hissəsi; irihəcmli birhissəli əsərin tamamlayıcı fraqmenti.

Fioritura (*ital.* fioritura – çiçəklənmə) – vokal musiqidə oxunan melodiyanın əlavə səslərlə bəzədilməsi; oxuma zamanı istifadə olunan melodik fiqurasiya; çox zaman müşayiətdə verilən akkordlar üzərində akkorddan xaric tonlarla gəzişmədən ibarət olur.

Fisharmon (*alm.* Fisharmonium; *yun.* phusa – körük, harmonia – ahəng) – klavişli körüklü alət; kiçik həcmli olub, quruluş mexanizminə görə orqan alətinə yaxındır. Bax Alət, musiqi aləti.

Flajolet (*fr.* flageolet – tütək) –

1. Fleytanın qədim növü.

2. Simli alətlərdə istifadə olunan ifaçılıq üsulu. Simlərə müəyyən bölgü nöqtələrində toxunmaqla zərif və soyuq tembrli səslənmə alınır.

Fleksaton (*alm.* Flexaton, *lat.* flexio – büküntü, *yun.* tonos – ton) – nəfəsli musiqi aləti.



Fleyta (*ital.* flauto – külək, meh) – ağac nəfəsli alət. Qədim tarixə malikdir. Keçmişdə qamışdan düzəldilən fleytanı şaquli (uzununa) tutaraq çalırdılar. Əsrlər boyu bu alət təkmilləşdirilmişdir, hazırda üfüqi (eninə) vəziyyətdə tutularaq çalınır. 1832-ci ildə alman fleytaçısı T.Byom tərəfindən təkmilləşdirilmişdir.

İncə, məlahətli tembrə malikdir. Diapazonu birinci oktavanın do notundan dördüncü oktavanın do notuna kimidir.

İnstrumental ansamblların və simfonik orkestrin tərkibində mühüm yer tutur. Fleytanın növü – fleyta pikkolo – daha nazik və incə yüksək səsli alətdir.

Flügelhorn (*alm.* Flugelhorn, hərfi: flugel – qanad, horn – ton) – nəfəsli musiqi aləti.

Foburdon (*fr.* faux – bourdon, *hərfi.* – yalançı bas) – musiqi aləti.

Fokstrot (*ing.* foxtrot, hərfi: fox – tülkü, trot – yortma, yeriş) – rəqs adı.

Folklor (*ing.* folk – xalq, lore – təlim) – xalq müdrikliyi, xalq yaradıcılığı mənasını verir. Şifahi ənənələrə əsaslanan bədii yaradıcılıq növlərini – xalq ədəbiyyatını (nağıllar, zərbi-məsəllər, lətifələr və s.), xalq musiqisini (mahnı və rəqslər), tətbiqi-dekorativ sənətləri və s. əhatə edir. Musiqi folkloru xalq mahnı və rəqslərindən ibarətdir; xalqın arzu və istəklərini, duyğularını, mənəviyyatını, dünyagörüşünü, həyat tərzini, əmək prosesini əks etdirir. Məzmununa görə əmək, mərasim, məişət, tarixi mahnı və rəqs növlərinə bölünür.

Fonoqraf (*yun.* phone – səs, grapho – yazıram) – səsyazma cihazı. 1877-ci ildə amerikalı ixtiraçı T.Edison tərəfindən yaradılmışdır. Folklor ekspedisiyalarında xalq mahnı və rəqslərinin yazılması üçün geniş istifadə olunmuşdur.

Onun əsasında qrammofon və digər mexaniki səsyazma cihazları meydana gəlmişdir.

Forma – bax Musiqi forması.

Formalizm (*lat.* forma – xarici görünüş) – XX əsr incəsənətində meydana gəlmiş cərəyan; geniş mənada formaya üstünlük verilməsi, musiqi dili sahəsində yeni ifadə formalarının axtarışı təmayülləri ilə bağlı idi. Keçmiş SSRİ-də mənfi qəbul olunaraq, kəskin tənqid olunmuşdur.

Forşlaq (*alm.* vorschlag – əvvəlki zərbə) – musiqidə melizm (bəzək) işarələrindən biri; bir və ya bir neçə səsdən ibarət olub kiçik notlarla yazılır və tez ifa olunur; onun ifası xanə ölçüsünə daxil deyil, lakin ifa zamanı onu dolğunlaşdırır.





Fortepiano – simli-klavişli musiqi aləti. Klavişlərə bərkidilmiş kiçik çəkiclərin zərblə simlərə vurulmasından səs yaranır.

Ağ və qara dillər – klavişlər klaviaturanı əmələ gətirir; klavişlərə barmaqlarla toxunmaqla çalınır.

Geniş diapazonuna və universal texniki imkanlarına görə musiqi praktikasında mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Qədimdə meydana gəlmiş növləri: klavikord, klavesin.

XIX əsrdə meydana gələn növləri: royal (üfüqi simlərlə), pianino (şaquli simlərlə).

Fortepiano dueti – 2 pianoçudan ibarət ansambl. İfaçıların hər ikisi bir fortepiano arxasında və ya iki fortepianoda çalır. Bu ansambl tərkibi üçün yazılmış əsər fortepiano dueti adlanır. Çox zaman əsərin bir alət arxasında iki ifaçının oturaraq çalmasına fortepianoda dörd əlli ifa deyirlər. Belə ifaçı tərkibi üçün kamera, simfonik və opera əsərlərinin çoxsaylı işləmələri mövcuddur.

Fortepiano kvarteti – 4 ifaçıdan ibarət ansambl; tərkibinə fortepiano və üç simli alət (adətən, skripka, viola və violonçel) daxildir. Bu ansambl tərkibi üçün yazılmış əsər fortepiano kvarteti adlanır.

Fortepiano kvinteti – 5 ifaçıdan ibarət ansambl; tərkibinə fortepiano və dörd simli alət (2 skripka, viola və violonçel) daxildir. Bu ansambl tərkibi üçün yazılmış əsər fortepiano kvinteti adlanır.

Fortepiano triosu – bax Trio.

Fraqment (*lat.* fragmentum) – parça, hissə.

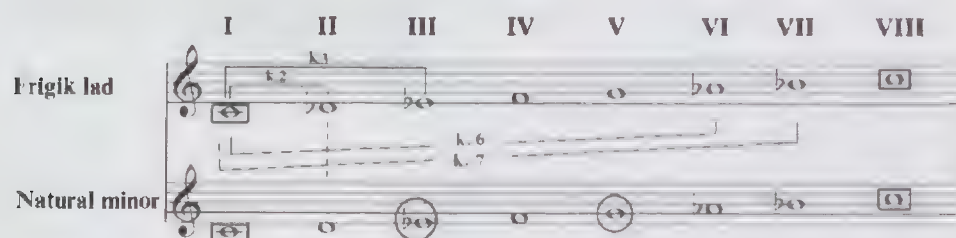
Fraza (*yun.* phrasis – ifadə) – melodiyanın, mövzunun nisbətən tamamlanmış musiqi hissəsi olub, musiqi "kəlməsi" kimi izah olunur.

Hər tamamlanmış musiqi fikri frazalara ayrılır. F. sezura işarəsi ilə qeyd olunur.

Frazirovka, farzalaşdırma – cümlələrdən frazaların ayrılması, sezuraların yerləşdirilməsi, liqa ilə birləşdirilməsi, artikulyasiya və nüansların araşdırılması.

F. əsərin ifadəli, bədii mətnin təsirli səslənməsini şərtləndirir.

Frigiya məqamı (frigik lad) – melodik ladlardan biri. Natural minordan II pilləsinin bəm olması ilə fərqlənir. Bax frigiya sekundası.



Frigiya sekundası (frigik sekunda) – frigiya məqamı səs sırasının başlanğıcında (I və II pillələr arasında) yer-ləşən kiçik sekunda; məhz bu sekunda frigiya məqamını natural minordan fərqləndirir.

Fugetta (*ital.* fuqetta) – kiçik fuqadır.

Fuqa (*lat.*, *ital.* fuga – qaçış) – çoxsəsli əsər növü; polifonik çoxsəslilikdə ən inkişaflı imitasiyalı forma;

Bir mövzunun imitasiyalı (tonika dominanta münasibətində) ifadəsinə və tonal kontrapunkt işlənməsinə əsaslanır. 3, 4, 5 səsli olur. Müxtəlif polifonik üsullardan istifadə edilir.

F.-nın növləri: a) sadə F. (bir mövzuya əsaslanır); b) ikili F. (iki mövzu əsasında); c) üçqat F. (üç mövzuya əsaslanır).

F. həm müstəqil əsər kimi yazılır, həm də prelüdiya ilə birgə verilir, silsilə formanın bir hissəsi də ola bilər.

Fuqato (*ital.* fugato, fuga sözündən) – fuqaya bənzər quruluşlu musiqi; mövzunun imitasiyalı üsullarla işlənilməsindən əmələ gəlir.

Fuqato, adətən, hər hansı irihəcmli əsərin bir hissəsi ola bilir.

Fuqato fuqanın natamam şəklidir, yalnız ekspozisiya və mövzunun bir neçə dəfə keçirilməsindən ibarət olur.

G

Gen düzülüş – dördsəsli quruluşda akkordun düzülüş qaydası; bu zaman birinci və üçüncü səslər arasında məsafə oktava həcmindən çox olur.



General-bas (*alm.* generalbas; *lat.* general – ümumi, əsas – bas) –

1. Harmoniya elminin qədim adı;

2. Nömrələnmiş bas səsi anlayışına uyğundur; XVII əsrin ansambl musiqisində klavişli alətin (orqan, klavesin) partiyası bas səsin nömrələnməsi şəklində yazılırdı, bu da ifaçının hansı akkordları çalacağını bildirirdi.

General-pauza – ümumi pauza; ansamblın bütün üzvlərinin eyni vaxtda pauzası; həcmi bir xanədən az olmur; G.P. kimi işarə olunur.

Gitara – simli-dartımlı musiqi aləti; solo və müşayiətedici alət kimi istifadə olunur.



Gurultu – fiziki (akustik) mənada müəyyən ton yüksəkliyinə malik olmayan səs. Zərb alətlərinin çalınmasından əmələ gələn gurultu musiqinin ifadə vasitələrinə aiddir.

Güləbətin – kanitel: bəzi simlərə sarınan metal sap.

Güzgülü repriza – sonata formasında reprizanın xüsusi növü: ekspozisiyanın hissələri əksinə təkrarlanır – əvvəlcə köməkçi partiya, sonra əsas partiya.

H

Harmonik funksiya (*lat.* functio – fəaliyyət) – harmonik hərəkətdə akkordun lad vəzifəsi.

Əsas harmonik funksiyalar bunlardır: tonika funksiyası, subdominanta funksiyası, dominanta funksiyası.

Harmonik obertonlar – Bax Obertonlar.

Harmonik yansəslər – səslənən cismin (sim, hava borusu və s.) tam həcmdə, yarım, üçdəbir, dörddəbir həcmdə ehtizazından eyni vaxtda yaranan müxtəlif yüksəklikli səslər – obertonlar; natural səs sırasından ibarət şkala əmələ gətirir.

Harmonium (*alm.* Harmonium) – XIX əsrdə geniş yayılmış metal dilçəkli, körüklü musiqi aləti.

Harmoniya (*yun.* harmonia – ahəngdarlıq, uyğunluq, mütənasiblik) –

1. Eyni zamanda səslənən tonların qanunauyğun ahəngdarlığı;
2. Musiqi kompozisiyasında akkordların düzgün qurulması üsullarından bəhs edən elm;
3. Ayrı-ayrı akkordları və ya ahəngləri, səsbirləşməsini xarakterizə etmək üçün istifadə olunan məfhum (məs., "gözəl harmoniya", "kəskin harmoniya" və s.);
4. Bir bəstəkarın musiqisi üçün xarakter olan, müəyyən bir əsərdə öz əksini tapmış ifadəli akkordlar və səsbirləşmələrinin səciyyələndirilməsi.

Harmonizə etmə (harmonizasiya) – akkordlu harmonik quruluşlu musiqidə verilmiş melodiyaya əlavə səslərin qoşulması;

Hər hansı bir melodiya əsasında musiqi əsərinin yaradılması (məsələn, xalq mahnısının harmonizasiyası);

Harmoniya fənninin tədrisində əsas çalışma növlərindən biri.

Hazırlanmış ləngimə – bax ləngimə.

Hekkelfon – alman ixtiraçı ustası W.Heckel-in adı, *yun.* phone – səs.

Heksaxord (*yun.* hexa – altı, chordos – sim) – ardıcıl düzülmüş altı pillədən ibarət səs sırası.

Helikon (*yun.* helix – burulmuş) – bas səsli mis nəfəsli alət; trubası əyilərək elə burulur ki, ifaçı onu çiyninə keçirə bilir. Əsasən hərbi orkestrlərdə istifadə olunur.

Heptatonika (*yun.* hepta – yeddi, tonos – səs) – oktava çərçivəsində müxtəlif yüksəklikli yeddi cədən ibarət səs sırası.

Heterofoniya (*yun.* heteros – başqa, phone – səs) – bir melodiyanın bir neçə ifaçı tərəfindən oxunması zamanı eyni vaxtda improvizasiya edilərək səslərin ayrılması nəticəsində əmələ gələn çoxsəslilik.

H.-da unison və müxtəlif səs birləşmələrinin ardıcıllaşmasında qanunauyğunluq gözlənilmir.

Həll –

1. Dissonans səsin konsonans səsə keçməsi: sekunda aşağı (bəzən yuxarı) istiqamətli hərəkətlə həyata keçirilir.
2. Ladın qeyri-sabit pilləsinin sabit pilləyə keçməsi; məsələn, dominantadan tonikaya keçid.
3. Dissonans akkorddan (səslərin cazibəsinə görə) konsonans akkorda keçid. Bax Dominantseptakkord, Əksildilmiş septakkord, Artırılmış üçsəslik, Ləngimə.

Həmahəng, həmsaz – bax Həmahənglik, həmsazlıq.

Həmahənglik, həmsazlıq – eyni vaxtda səslənən musiqi sədalarının qanunauyğun uzlaşması. bax harmoniya.

Həmcins səslər – eyni xassəyə malik səslər. Bax Yekcins xor (həmcins xor).

Həmnöv alətlər – bax Çalğı alətləri fəsiləsi.

Hərəkət – bax Səs hərəkəti.

Hərfi adlar – musiqi nəzəriyyəsində qəbul olunmuş termin; notların adının latın hərfləri ilə işarələnməsi; notların yanında alterasiya işarələri, major və minor tonallıqları da müəyyən hecalarla göstərilir.

Do, do – C, c
Re, re – D, d
Mi, mi – E, e
Fa, fa – F, f
Sol, sol – G, g
Lya, lya – A, a
Si, si – H, h
diyez – is
bemol – es
Do-diyez – Cis Do-bemol – Ces
Re-diyez – Dis Re-bemol – Des
Mi-diyez – Eis Mi-bemol – Es
Fa-diyez – Fis Fa-bemol – Fes
Sol-diyez – Gis Sol-bemol – Ges
Lya-diyez – Ais Lya-bemol – As
Si-diyez – His Si-bemol – B

major – dur
minor – moll
Do major – C-dur do minor – c-moll
Re major – D-dur re minor – d-moll
Mi major – E-dur mi minor – e-moll
Fa major – F-dur fa minor – f-moll
Sol major – G-dur sol minor – g-moll
Lya major – A-dur lya minor – a-moll
Si major – H-dur si minor – h-moll

Himn (*yun.* humnos) –
1. Mədhiyyə, mədhedici mahnı.
2. Təntənəli mahnı.
3. Dövlət himni – dövlətin birlik simvolu kimi qəbul edilmiş təntənəli marş.

Hipofrigik ladlar
1. Lokrik ladının düzgün olmayan adı.
2. Bax Hipo-ladlar.

Hipo-ladlar (*yun.* hypo – altında + rus. ladı – məqamlar) – qədim musiqi nəzəriyyəsində elə ladlara deyilir ki, dominantadan – dominantaya kimi qurulur, tonika səs sırasının ortasında yerləşir.

Hissə -
1. Silsilə formanı əmələ gətirən, özünəməxsus tempə, tonallığa və əhvali-ruhiyyəyə malik ayrıca pyes. Bəstəkar tərəfindən xüsusi adla adlandırılır və yaxud da silsilədəki yerinə görə sıra sayı ilə və yaxud temp göstəricisinə görə qeyd olunur. Məsələn, sonatanın birinci hissəsi, Alleqro.
2. Musiqi formasının nisbətən tamamlanmış, tonallıq və tematik cəhətdən fərqlənən bölməsi.

Hoboy (*ital.* oboe; *alm.* Hoboe; *fr.* hautbois: haut – yüksək, bois – ağac) – ağac nəfəsli alət; konus formalı alət olub klapanlar sistemi ilə təchiz olunur.

Qədim ney alətindən törəmişdir. XVIII əsrin I yarısından professional musiqidə istifadə olunur.

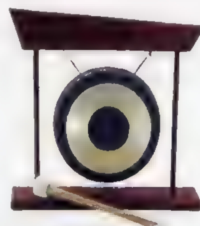
Səslənmə diapazonu iki oktava yarım həcmindədir (kiçik oktavası – bemol, üçüncü oktava fa).

Hoboyun növü – ingilis nəfiri.

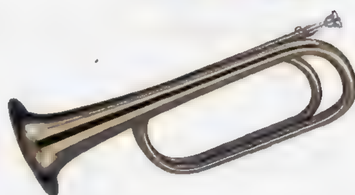


Homofoniya (*yun.* homos – tən, bərabər + phone – səs) – çoxsəsli musiqi quruluşunun bir növüdür; səslərdən biri (adətən yuxarı səs) aparıcı səs kimi mühüm əhəmiyyətə malikdir. Digər səslər onu müşayiətedici funksiya daşıyır.

Honq (*ind.* gong) – böyük bir diskdən ibarət metal zərb aləti. Honqun bir növü: tam-tam.



Horn, şeypur – nəfəsli musiqi aləti; görünüşü truba alətini xatırladır. Ventil mexanizmi olmadığına görə ifaçılıq imkanları məhduddur. Əsasən çağırış, siqnal məqsədilə istifadə olunur.



X

Xalis (prima, kvarta və s.) – intervalın keyfiyyət göstəricisi. Xalis intervallar qrupuna aid intervalların hər biri natural majorun və ya minorun əsas pillələrindən qurulur və bir müəyyən ölçüyə malik olur. Buna görə onları xalis adlandırırlar.

Xalis intervallara prima, kvarta, kinta və oktava aiddir.

Xalq mahnısı – vokal musiqi janrı. Xalq mahnıları qədim dövrlərdən bəri yaranaraq, şifahi surətdə, yaddaş vasitəsilə nəsildən nəslə keçmiş və təkmilləşərək, dəyişilərək müxtəlif variantlarda müasir dövrə gəlib çatmışdır.

Xalq mahnılarının sözlərinin və musiqisinin müəllifləri məlum deyil. Çox zaman bu mahnılar insanların hiss və duyğularının ifadəsi olaraq yaranır. Xalq mahnısı xalqın arzu və düşüncələrini, onun dünyagörüşünü, həyat tərzini və məişətini, əmək prosesini, adət və ənənələrini, mərasimlərini əks etdirir. Növləri:

a) Əmək mahnıları – əkinçiliklə, maldarlıqla, sağıcılıqla, xalçaçılıqla və digər xalq sənət növləri ilə bağlı mahnılar.

b) Mərasim mahnıları – mövsüm (təqvim) mərasimlərilə bağlı mahnılar: yazın gəlməsi ilə qeyd olunan Novruz mərasimində oxunan mahnılar; ailə mərasimləri – toy və matəm mərasimləri ilə bağlı mahnılar.

c) Məişət mahnıları – beşik mahnıları – laylay, ninni, oxşama; uşaq mahnıları, lirik mahnılar, yumorlu və satirik mahnılar.

d) Tarixi mahnılar – xalq qəhrəmanları və tarixi hadisələrlə bağlı mahnılar.

Xalq musiqi alətləri – xalq tərəfindən yaradılan və xalq məişətində geniş yayılmış musiqi alətləri; həm xalq ifaçılığında, həm professional musiqidə istifadə olunur; həm də musiqi həvəskarları tərəfindən çalınır.

Xalq musiqi alətləri səsləndirmə və quruluşuna görə simli, nəfəsli və zərb alətlərinə bölünür. Bax Alət; Musiqi alətləri.

Azərbaycan xalq musiqi alətləri: simli – tar, saz, ud, qanun, kamança və s., nəfəsli – zurna, balaban, ney, tütək və s., zərb alətləri – nağara, qoşa nağara, dəf, qaval və s.

Xalq musiqisi, musiqi folkloru – bax Folklore.

Xalq rəqsləri – xalq tərəfindən yaradılan və xalq məişətində geniş yayılmış rəqslər.

Xanə – bax Takt.

Xərək – simli alətlərdə üst deka ilə simlər arasında yerləşən kiçik taxta detal.

Xətt – not sətrini əvəz edən horizontal xətt. Partiturada dəqiq səs yüksəkliyinə malik olmayan zərb alətlərinin partiyası bu cür xətlər üzərində yazılır və yalnız ritmik şəkil qeyd olunur.

Xətt sistemi – bax Not sətirləri, Xətt.

Xitam –

1. Fuqada mövzunun sonuncu dəfə səsləndirilməsindən sonra verilən yekunlaşdırıcı hissə.
2. Musiqi fikrinin tamamlanması – kadans.

Xor (*yun.* choros – yığıncaq, camaat) –

1. Vokal musiqinin kollektiv ifası.
2. Xor oxuması üşün təşkil edilmiş musiqi kollektivi – xor kapellası.
3. Xor üçün yazılmış musiqi əsəri.

Xor üçün zəruri sayılan əlamətlər – ansambl, kök, nüanslardan ibarətdir. Xor səslərinin sayına və keyfiyyətinə görə fərqlənir: qadın xoru, kişi xoru, uşaq xoru, qarışıq xor.

Xor dörd səs qrupuna bölünür: soprano, alt, tenor, bas.

Xoral (*lat.* choralis – xor, cantus choralis – xorla oxuma) –

Katolik kilsələrində latın dilində ifa olunan birsəsli oxumalardır. XVI əsrdən alman dilində çoxsəsli protestant xoralı yaranır.

Xoralın əsas xüsusiyyətləri: – ağır temp, az hərəkətli ritm, akkord üslubu. Xoral orqan müşayiəti ilə səslənir.

Xoral müqəddiməsi, xoral prelüdü – xoral üçün bəstələnmiş instrumental giriş; xoralın melodiyasının kontrapunkt səslərlə müşayiət olunmasına əsaslanır.

Xormeyster (*alm.* meister – usta) – xorun rəhbəridir. Opera xorunun, mahnı və rəqs ansamblının, xor kollektivinin rəhbəri belə adlanır.

Xormeyster (xor + *alm.* Meister – ustad) –

1. Xor dirijoru.
2. Xorda ifa olunacaq əsərlərin öyrənilməsi prosesinə rəhbərlik edən şəxs.

Xor oxuması, xor incəsənəti – bax xor.

Xromatik alətlər – təkmilləşdirilmiş, mexanizmlə təchiz olunmuş musiqi alətləri.

Xromatik aralıq notlar – verilmiş tonallıqda iki akkord səslərinin arasında cazibə qüvvəsinin artırılması üçün tətbiq olunan yüksəldilmiş və ya əksildilmiş notlar. Bax Aralıq notlar.

Xromatik intervallar – tam xromatik səs sırasında rast gəlinir; diatonik intervallara nisbətən artırılmış və ya əksildilmiş olur; art. 2, əks. 7 və s.

Xromatik qamma (*yun.* chroma – rəng) – səslərin ½ tonlarla yuxarı və aşağı istiqamətdə ardıcıllığıdır. X.q. major və minor ladlarının yüksəldilmiş və əksildilmiş tonları əsasında əmələ gəlir.

Xromatik qamma – yarımtonlar üzrə yüksələn və ya enən melodik hərəkət; major və ya minor qammasına əsaslanır; diatonik səs sırasında bütöv tonların artırılması və əksildilməsi nəticəsində yaranır.

Xromatik qarmon (bayan) – bax Bayan.

Xromatik modulyasiya – modulyasiyanın bir növü: dəqiq adı melodik-xromatik modulyasiya.

Xromatik yarımton – ladın hər hansı pilləsi ilə onun dəyişilmiş şəkli arasında əmələ gəlir: məsələn, do-do diyez, si-si bekar. bax Yarımton.

Xromatizm (*yun.* chroma – rəng) – qədim yunanlar diatonik səs sırasının 7 pilləsini göy qurşağındakı 7 rənglə müqayisə edirdilər; yarımtonlar isə əsas rənglərdən yaranan boyalara bənzədilirdi; eyniadlı, lakin müxtəlif yüksəklikdə yerləşən səslərin ardıcıllaşması, yaxud qovuşdurulması.

İ

İbtidai musiqi nəzəriyyəsi – musiqi təhsili sistemində tədris olunan fənlərdən biri; not yazısının və musiqinin əsas elementlərinin – səs sırası, interval, akkordlar, tonallıqlar, ritm, metr və s. – öyrədilməsi ilə bağlıdır.

İfaçı – dirijor, müğənni, pianoçu, skripkaçı və digər musiqi alətlərində çalanlar musiqi əsərlərini ifa edərək bəstəkarın öz əsəri ilə dinləyicilərə çatdırmaq istədiyi əhvali-ruhiyyəni, ideya və düşüncələri əks etdirirlər.

İfaçılıq nəfəsi – səs aparatının aktiv fəaliyyəti, vəziyyətidir. Əzələlərin sərbəstliyi, ifa olunan əsərə maksimum diqqətlə yanaşma, özünə qarşı tələbkarlıq – yaxşı düşünülmüş məşğələlər nəticəsində əldə edilən cəhətlər – ifaçılıq nəfəsinin yaranmasına səbəb olur.

İkihissəli forma (sadə ikihissəli forma) – musiqi əsərinin forması olub tematik məzmununa görə yaxın olan iki hissədən ibarətdir; hər hissə bir perioda bərabərdir.

İkiqat diyez – bax Dubl – diyez.

İkiqat kanon – ən azı dörd səsdən ibarət kanon növüdür; onlardan ikisi müxtəlif melodiyaları ifadə edir, digər iki səs onları imitasiya edir.

İkiqat kontrapunkt – eyni vaxtda səslənən iki melodik xəttin polifonik qovuşması; səslərin yerinin dəyişdirilməsi zamanı onlar öz musiqi mənasını qoruyub saxlayır. Əsasən ikili fuqada istifadə olunur.

İkiqisimli xanə – iki hissəyə bölünən xanə. Növləri: sadə – tərkibi iki qismdən və bir vurğudan ibarət olur: > – formulu əsasında qurulur. $^2/_2$, $^4/_4$, $^2/_4$, $^2/_8$, $^2/_{16}$ ölçülü xanələr bu qəbildəndir.

1. 2. mürəkkəb – tərkibində iki vurğu yerləşən xanə; iki sadə xanənin birləşməsindən əmələ gəlir.

İkiqisimli ölçü – bir güclü və bir zəif hissədən ibarət (> – formuluna əsaslanan) xanənin quruluşunu göstərən kəsr: məs., $^2/_4$.

İkiqisimli vəzn – musiqi səslərinin uzunluğunun iki hissəyə dəqiq bölünməsinə əsaslanan ritm.

İkiləşdirmə – birsəsli melodik xəttə ikinci səsin qoşulması; bu zaman səslər arasında müəyyən interval münasibətləri gözlənilir.

İkiləşdirmək – bax İkiləşdirmə.

İkiləşmə – akkordda müəyyən tonların oktava məsafəsində təkrarlanması; məs., ikiləşmiş əsas ton, ikiləşmiş tersiya tonu və s.

İkiləşmiş – bax İkiləşmə.

İkili fuqa – iki mövzu əsasında qurulmuş fuqa növüdür, burada hər iki mövzu eyni zamanda sadə iki səsli kontrapunkt uzlaşmada verilərək ikisəsli mövzu əmələ gətirir.

İkili variasiyalar – ardıcıl iki mövzu üzərində qurulur.

İkinci partiya – çoxsəsli musiqinin ifası zamanı ikinci iştirakçının ifa etdiyi melodik xətt; vokal musiqidə – ikinci səs.

İkinci səs –

1. Çoxsəsli quruluşlu musiqidə yuxarıdan ikinci səs.

2. Orkestr partiturasında həmcins alətlərdən ikincisinin partiyası, adətən aşağıda yerləşir və daha az ifadəli olur: məs., ikinci fleyta, ikinci hoboy və s.

İkisəsli – iki melodik xətdən ibarət musiqi fakturası.

İkisəslilik – bax ikisəsli.

İkişər tərkib – ikiləşmiş. Bax ikiləşmə.

İmitasiya (*lat.* imitatio – təqdil) – bir səsdə verilmiş mövzunun və ya motivin hər hansı digər səsdə təkrarlanması; imitasiya zamanı birinci səs öz hərəkətini davam etdirirək, əks hərəkət (*rus.* protivoslojeniye) əmələ gətirir.

İ.-nın 1-ci qrup əlamətləri əsas mövzuya nəzərən imitasiyanın başlanğıc yerini bildirir: a) yüksəklik – birinci və ikinci səs (melodik xətt) arasında interval yüksəkliyinin müəyyən olunması (məs., ikinci səs üst kvintadan başlaya bilər);

b) zaman – təkrarlanan səsin nə zaman, neçə xanədən sonra daxil olunmasını göstərir.

İ.-nın 2-ci qrup əlamətləri mövzunun quruluşuna nisbətən imitasiyanın cəhətlərini təyin edir: a) intervalika – mövzunun interval quruluşuna görə dəqiq və ya qeyri-dəqiq təkrarlanması; ritm – mövzunun ritmik quruluşu baxımından dəqiq və ya qeyri-dəqiq təkrarı.

İ.-nın növləri: əkshərəkətli imitasiya, qeyri-dəqiq imitasiya (tonal imitasiya), sadə imitasiya, dəqiq imitasiya.

İ. polifonik musiqidə tematik materialın ən mühüm inkişaf üsullarından biri, polifonik forma quruculuğunun əsas vasitəsi, bir çox polifonik növlərin səciyyəvi başlanğıc üsuludur.

Bax Fuqa, Fuqetta, Fuqato, Kanon, Cavab.

İmprovizasiya (*ital.* improvisazione, *lat.* improvisus – qəfildən, gözlənilmədən, qeyri-müntəzir) – musiqi əsərinin eyni vaxtda bəstələnməsi və ifa olunması.

Ənənəvi bir havanın ifa olunaraq inkişaf etdirilməsi, zənginləşdirilməsi xalq musiqi yaradıcılığının əsas xüsusiyyətidir.

Professional musiqidə improvizasiya sənətinin geniş yayıldığı dövrlərdə bəstəkarlar verilən melodiyanı improvizə edərək, virtuoz xarakterli pyeslər yaratmışlar; bir çox ifaçılar öz konsert proqramlarına improvizasiya nömrələrini daxil etmişlər.

İngilis nəfiri (*ital.* corno inglese) – bəm hoboy.

Düzgün olan angle (künc,küncə salınmış) – ov hoboyunun formasından yaranan nəfir sözünün yerinə, fransızca anglais (ingilis) sözünün təsadüfən işlədilməsi nəticəsində tarixi adını alıb. Hoboyun quruluşu kimi, lakin böyük ölçüdə, armudşəkilli boru ağızlı və bükük metal borulu, müştüklə əsas korpusu ilə birləşdirilən taxta nəfəs aləti.

Həqiqi səslənməsinin həcmi kiçik oktavanın mi səsindən ikinci oktavanın si bemol səsinə qədərdir.

İ. nəfiri hoboy ilə eyni cür applikaturada bir kvinta aşağı səslənir, yəni Fa (in F) düzümündə tonu dəyişdirilmiş alətlər sırasına aiddir; notlar skripka açarında həqiqi səslənmədən bir kvinta yuxarı yazılır.

Hoboyun tembri ilə müqayisədə İ. nəfirinin tembri daha qəliz və yumşaqdır. Simfonik orkestrdə adətən bir İ. nəfiri işlədilir. Partiturada onun partiyası hoboyun partiyasından aşağıda yerləşdirilir. Bəzən hoboyun partiyasını ifa edən musiqiçi İ. nəfirinin də partiyasını çalır; belə olduqda alətlərin dəyişilməsi mula in sözləri ilə bildirilir.

İnstrumental musiqi – ayrı-ayrı alətlər, müxtəlif tərkibli ansambl və orkestrlər tərəfindən ifa olunan musiqi; musiqi alətlərində çalınması nəzərdə tutulan əsər.

İnstrumental musiqi janrlarına aiddir: rəqslər, pyeslər, prelüdiya, fuqa, sonata, simfoniya, kvartet, kvintet, konsert və s.

İnterlüdiya (*lat.* inter – arasında, ludus – çalğı) – musiqi əsərinin hissələri arasında səslənən və bağlayıcı rolu oynayan musiqi parçası və ya kiçikhəcmli pyes.

İntermediya (*lat.* inter – arasında, mediae – məclis) –

1. Fuqada mövzunun iki dəfə yanaşı keçirilməsi arasında səslənən musiqi parçası.

İ. fuqanın kompozisiyasında a) bağlayıcı, b) tamamlayıcı və c) müstəqil əhəmiyyətə malik ola bilər.

2. Teatr tamaşasında əsasən fasilə zamanı ifa olunan səhnəcik və ya pyes.

İntermesso (*ital.* intermezzo – fasilə) – keçid əhəmiyyəti daşıyan pyes; adətən xarakter və quruluşuna görə digər pyeslərin arasında səslənərək, təzadlıq gətirir.

Bəzən bəstəkarlar müxtəlif məzmunlu pyesləri də İ. adlandırırlar.

İnterpretasiya (*lat.* interpretatio – şərhetmə, izahetmə) – təfsir; əsərin mənasının açıqlanması; Musiqi əsərinin İ.-sı ifaçı tərəfindən onun məzmununun şərh edilməsinə yönəlmiş özünəməxsus ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə bağlıdır.

İnterval (*lat.* intervallum – məsafə, aralıq; həm də fərq) – musiqidə iki səs arasındakı münasibət; İ.-ın aşağı səsi əsas, yuxarı səs – zirvə adlanır.

İ.-lar əsas və zirvə səslər arasındakı məsafənin kəmiyyət və ya pillə ölçüsünə görə adlandırılır: prima – 1; sekunda – 2; tersiya – 3; kvarta – 4; kvinta – 5; seksta – 6; septima – 7; oktava – 8; nona – 9; desima – 10; undesima – 11; duodesima – 12; tersdesima – 13; kvartdesima – 14; kvintdesima – 15 pilləyə bərabərdir.

İ.-lar keyfiyyət ölçüsünə görə xalis, böyük və ya kiçik, artırılmış və ya əksildilmiş olur.

İ.-ların növləri: sadə və mürəkkəb intervallar, diatonik intervallar, xromatik intervallar.

İ.-ın dönməsi səslərin yerdəyişməsindən, zirvə səsin əsasa çevrilməsindən əmələ gəlir; bu zaman intervalın kəmiyyət və keyfiyyət ölçüləri dəyişir: məs., böyük sekunda – kiçik septimaya çevrilir və s.

İntervalın dönümü – intervalın səslərinin oktava yuxarı və ya aşağı köçürülməklə, onların yerlərinin dəyişdirilməsi: alt səs (oturacaq) yuxarı səsə (zirvəyə) çevrilir və əksinə. İntervalların dönümü bu cədvəl üzrə özünü göstərir:

prima (1) – oktava (8);
sekunda (2) – septima (7);
tersiya (3) – seksta (6);
kvarta (4) – kvinta (5).

Dönmə zamanı intervalın keyfiyyəti dəyişir: böyük interval kiçik intervala, artırılmış interval əksildilmiş intervala çevrilir və əksinə.

İntervalın eni (həcmi) – intervalın alt səsindən üst səsinə kimi əhatə edilən pillələrin miqdarı: prima – 1; sekunda – 2; tersiya – 3; kvarta – 4; kvinta – 5; seksta – 6; septima – 7; oktava – 8; nona – 9; desima – 10; undesima – 11; duodesima – 12; tersdesima – 13; kvartdesima – 14; kvintdesima – 15 pillə həcminə bərabərdir.

İntervalın keyfiyyəti – müəyyən olunmuş pillələrin sayından, intervalda tamamlanan ton və yarımtonların sayından asılıdır.

İntervalın müxtəlifliyi, yəni intervalın keyfiyyəti – xalis (x.), kiçik (k.), böyük (b.), yüksələn (y.), enən (e.) sözləri ilə müəyyən olunur.

İntervalın keyfiyyətinin müəyyən olunması müstəqil baş verə bilməz və intervalın həcminin müəyyənləşməsinə xidmət edir, yəni onda tamamlanan pillələrin sayını göstərir.

İntervalın oturacağı – intervalın alt səsi və ya əsas səs.

İntervalın tonluq kəmiyyəti – intervalın keyfiyyət ölçüsü: xalis, kiçik, böyük, artırılmış və əksildilmiş olur.

İntonasiya (*lat.* intonare – ucadan söyləmək, bərkdən danışmaq) –

1. Musiqi əsərinin ifaçı tərəfindən real səsləndirilən zaman ifaçı tərəfindən müstəqil ifadəli əhəmiyyətə malik ən kiçik hissəciyi;
2. Musiqinin hərəkət prosesində səslərin yüksəklik münasibəti;

3. Oxuma və çalma zamanı musiqi səslərinin ifaçılıq keyfiyyəti; İ. musiqi səslərinin düzgün və ya xaric ifası; sabit intonasiya və ya qeyri-sabit intonasiya.
4. Melodik ibarə – motivə bərabər qurum.

İntrada (*lat.* introductio – giriş) –

1. Hər hansı bir pyesin özünəməxsus tempə malik başlanğıc, giriş hissəsi;
2. Kiçikhəcmli uvertüra, bilavasitə sonrakı musiqi materialına keçid yaradır.
3. Operada ilk vokal ansambl və ilk böyük səhnə.

İntroduksiya (*lat.* introductio – giriş, mədxəl) –

1. Giriş, hər hansı bir pyesin xüsusi tempinə və xarakterinə görə seçilən başlanğıc bölməsi;
2. Nisbətən kiçikölçülü uvertüra;
3. Operada birinci vokal ansambl və ya böyük səhnə.

İnvensiya (*lat.* inventuo – kəşf, icad) – polifonik pyeslərə verilən sərbəst ad; bəzən prelüdiya, bəzən fuqa, bəzən də müstəqil imitasiyalı quruluşlu pyesləri belə adlandırırlar.

İonik lad, ionik məqam – səs sırası natural majorla üst-üstə düşən melodik lad.

I II III IV V VI VII VIII
İonik lad
Natural major

İşlənmə (gelişmə) – sonata formasının orta bölməsi; ekspozisiya ilə repriza arasında olur. Tonallıq baxımından bir qədər qeyri-sabit olub, ümumilikdə köməkçi tonallıqdan (ekspozisiyanın bitdiyi tonallıqdan) əsas tonallığa (reprizanın başlandığı tonallığa) keçid əmələ gətirir.

Tematik baxımdan ekspozisiyada verilmiş mövzuların motiv və ya variasiyalı işlənilməsinə əsaslanır.

Sərbəst quruluşa malikdir, bir neçə epizoda bölünə bilir. Sonunda əsas tonallığın dominanta funksiyası üzərində orqan punktu verilir ki, bu da reprizanı hazırlayır.

J

Janr (*fr.* genre – tərz, cins, səpki, üsul) – musiqi əsərinin növü; müxtəlif xüsusiyyətlər (quruluşu, ifaçı tərkibi, xarakteri, ifaçılıq mühiti və s.) əsasında müəyyənləşdirilir.

Simfonik musiqi janrları: simfoniya, simfonik lövhə, simfonik muğam.

İnstrumental musiqi janrları: prelüd, fuqa, sonata, sonatina, ballada.

Vokal musiqi janrları: mahnı, ariya, ariozo, romans.

Azərbaycan musiqi janrları: muğam, rəng, təsnif, zərbi muğam.

Xalq musiqi janrları: laylay, əmək mahnıları, yallı, rəqs.

Jiqa (*ing.* jig) – qədim ingilis xalq rəqsi, üçpaylı (triol tipli) ölçüyə əsaslanan arasıkəsilməz hərəkətli melodiyaya malikdir.

XVII–XVIII əsrlərdə dördhissəli rəqs süitalarının vacib tərkib hissəsi.

Jiqanın mövzusu çox zaman fuqaşəkilli işlənilməsinə məruz qalır.

K

Kabaletta – qəhrəmani xarakterli kiçikhəcmli ariya. Səciyyəvi əlamətlərindən biri dəqiq ritmik çəklə malik olmasıdır.

Kadans (*fr.* cadence; *ital.* cadenza; *lat.* cado – tamamlanıram) – musiqi quruluşunu tamamlayan və ritmik dayanma ilə müşayiət olunan harmonik ifadə. K. mühüm tamamlayıcı vasitə olmaqla yanaşı, həm də musiqi əsərinin hissələrə bölünməsi üçün vacib amildir.

K.-ın növləri: avtentik kadans, bitməmiş kadans, plaqal kadans, tam kadans, yarım kadans, qırıq kadans, sadə kadans, sadə avtentik kadans, sadə plaqal kadans, mürəkkəb kadans, bitməmiş kadans, yalan kadanslar.

Kadensiya (*lat.* cadere; *ital.* cadenza – sonluq) –

1. Virtuoz pyesin hər hansı bir hissəsinin improvizə xarakterli geniş sonluğu.

Ansambl musiqisində solist tərəfindən müşayiətsiz ifa olunur, K. solistin ifa məharətinin parlaqlığının üzə çıxarılması üçün tətbiq olunur və texniki baxımdan çətin ifa üsullarından ibarətdir.

Çox vaxt solo partiyada ən parlaq yeri göstərir, buna görə də K. adətən musiqi kompozisiyasının ən gərgin anında, dönüş nöqtəsində yerləşdirilir (sonata formasında – kodadan və ya reprizadan əvvəl).

K. daha çox tematik motivlərin sərbəst işlənməsini əks etdirən müxtəlif passajlarla qurulur.

XIX əsrin II onilliyinə kimi K. çox vaxt ifaçılar tərəfindən yazılır və improvizasiya edilirdi.

2. Melodik və ya harmonik hərəkətin sonluğu, tamamlanması; kadansda olduğu kimi.

Kadril (*isp.* caudrilla – dördlük) – XIX əsrdə Avropa ölkələrində geniş yayılmış bal rəqsi. Dörd cütlük tərəfindən özünəməxsus hərəkətlərlə oynanılırdı.

Kakofoniya (*yun.* kakos – pis, phone – səs) – ahəngsizlik, mənasız musiqi, müxtəlif səslilik, səslərin xaotik yığımı.

Kaman (*ital.* arco) – hər iki ucuna çox sayda at tükü bağlanmış azca əyri çubuq. Simli alətlərdə səsçıxarma vasitəsi kimi simlər üzərində sürüşdürülür.

Kamanın ağac hissəsi – qamışdan düzəldilən əyilmiş çubuq; uclarına bir dəstə at tükü bərkidilir. Simli alətlərdə səsçıxartma vasitəsi kimi istifadə olunur.

Kamanlı alətlər – kamanla çalınan simli alətlər qrupu: skripka, alt, violonçel, kontrabas.

Xalq çalğı alətlərindən ən geniş yayılmış kamanla çalınan simli alət – kamança.

Kambiata (*ital.* cambiare – dəyişdirmək) – xanənin zəif hissəsində köməkçi not, tersiya və ya kvarta gedişi ilə ondan sonra götürülən akkordun tonuna deyil, başqasına həll olur.

Yeni akkord tonunun hərəkət xəttinə nisbətən K.-nın istiqaməti, demək olar ki, həmişə enən olur və yalnız nadir hallarda yüksələn olur.

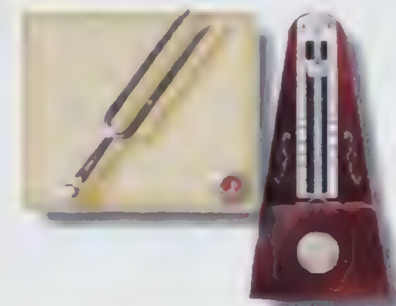
Kamera musiqisi (*ital.* camera – otaq)

1. XVI əsrdə kilsə musiqisindən fərqli olan bütün kübar musiqi.

2. XVIII əsrin II yarısından etibarən, simfoniya və simfonik musiqinin yaranması və genişlənməsi ilə əlaqədar olaraq K. musiqisi terminini az sayda ifaçı və məhdud dinləyici dairəsi üçün nəzərdə tutulmuş əsərlərə aid edirlər.

Kamerton (*alm.* Kammer – otaq + ton – səs) – müəyyən yüksəklikdəki səsi zəif harmonik əlavə səslərlə dəqiq və aydın səsləndirən kiçik portativ (yığcam, yüngül) alət.

İfa praktikasında alətin köklənməsi üçün istifadə olunur.



A kapella oxuyan zaman (müşayiətsiz) xorun rəhbəri səsin yüksəkliyini K. vasitəsilə tapır və xorda oxuyanlara göstərir ("xoru kökləyir").

Kamil eşitmə (qabiliyyəti) (*ital.* absolutus – mükəmməl) – eşitməklə müəyyənetmə və səsin dəqiq yüksəkliyini özün üçün təyinetmə qabiliyyəti.

K. eşitmənin mövcudluğu musiqiçi üçün vacib deyil, lakin adətən onun professional inkişafına kömək edir. Bax Eşitmə.

Kampanella (*ital.* campanella – zınqırov) –

1. Zınqırovlardan ibarət zərbli musiqi aləti.
2. Zınqırov səslərinin əks etdirilməsinə əsaslanan musiqi pyesinin adı. Məsələn, F.List – "Kampanella" fortepiano pyesi.

Kanari (*fr.* Canarie, *ital.* və *isp.* canario) – XVI–XVII əsrlərdə Fransa və İtaliyada geniş yayılmış bal rəqsi.

Kanifol – xüsusi qatran; yayı simlərə toxundurarkən onları ehtizaza gətirmək və rəvan səsləndirmək üçün yayın tellərinə sürtürlər.

Kankan (*fr.* cancan, *hərf.* – hay-küy) – fransız rəqsidir. XIX əsrin 30-cu illərində Parisdə yaranmışdır. Kütləvi ballarda ifa olunurdu. Bəzən onu Paris kadrili də adlandırırlar.

Kanon (*yun.* kanon – qayda-qanun, nümunə) – Çoxsəsli musiqi növü; bütün səslər eyni bir melodiyanı eyni anda deyil, biri digərindən sonra ifa edir; kanonik imitasiya.

K. melodiyasını ifadə edən birinci səs proposta adlanır, propostanı təkrarlayan digər səslər risposta adlanır.

K. həm kiçik əsərlərin sərbəst forması kimi, həm də daha irihəcmli əsərlərin tərkibində ayrıca bir quruluş kimi rast gəlinir.

K. imitasiyada olduğu kimi müxtəlif növlərdən istifadə olunur. Bax Sonsuz kanon (müttəsil kanon), ikiqat kanon.

Kanson (*ital.* canzone – mahnı) – XV–XVI əsrlərdə polifonik xüsusiyyətli çoxsəsli mahnı, XVI əsrin sonundan etibarən riçerkar və ya fuqa tipli instrumental pyeslərin adı, daha sonralar və indiki zamanda instrumental pyeslərin adı.

Kansonetta (*ital.* canzonetta – kiçik mahnı) – nisbətən kiçik instrumental pyeslərin adı.

Kant – qədimdə üçsəsli kuplet formasında mahnı. XVI–XVII əsrlərdə Rusiyada geniş yayılmışdı. Müxtəlif məzmuna malik – zarafatyana, lirik və s. kantlar olmuşdur.

Kantabile (*ital.* cantare – oxuma, cantabile – axımlı) – melodiyanın, eləcə də musiqi ifasının axımlılığıdır. K. termini çox zaman musiqi əsərinin və ya hissəsinin başlığında tempi göstərən işarə ilə birlikdə yazılır, musiqinin xarakterini müəyyən edir.

Kantata (*ital.* cantata, cantare – oxumaq) –

1. XVII əsrin əvvəllərində (İtaliyada) sonatadan fərqli olaraq, oxumaq üçün müşayiətli əsər;
2. Solist müğənnilər, orkestr, həmçinin xor üçün yazılmış, bitmiş nömrələrdən ibarət olan və konsert planında ifa olunması nəzərdə tutulan əsər.

İfa tərzinə görə K. oratoriyaya bənzəyir; tədricən K. və oratoriyanı müəyyənləşdirən fərqlər yox olmuşdur; böyükhəcmli K. oratoriyaya yaxınlaşır və adətən daha bütöv və inkişaflı süjetə malik olan lirik elementlərlə seçilir.

Kantilena (*ital.* cantilena; *lat.* cantilena) – ahəngli oxuma, ahəngdarlıq – ahəngli, oxunaqlı melodiya.

Kantus firmus (*lat.* cantus firmus – sabit mövqeli, möhkəm) – qədim polifonik musiqidə əsərin kompozisiya əsası funksiyasını yerinə yetirən, dəfələrlə dəyişilməz şəkildə təkrarlanan aparıcı melodiyadır.

Kapella (*ital.* capella – kiçik kilsə, sovməə) – A kapella.

Kapelmeyster (*alm.* Kapelmeister: Kapelle – xor, orkestr + Meister – ustad, rəhbər) – xorun və ya orkestrın rəhbəri və dirijoru.

Kapriççio (*ital.* capriccio – keçici arzu, həvəs) – adətən, virtuoz, şıltaq, qəribə xarakterli, sərbəst quruluşlu pyes; kapris (*fr.* caprice) kimi.

Bəstəkarlar K. tərkibinə daha çox xalq mahnılarını daxil edirlər.

Kariyon (*fr.* carillon – zəng səsləri) –

1. Bir neçə köklənmiş zənglərdən ibarət zərbli musiqi aləti. Səsləndirmə mexanizmi ilə təcniz olunmuş alət Avropada kilsələrin qüllələrində və binaların üstündəki saatlarda quraşdırılırdı.

2. Orqan registrlərindən biri;

3. Zəng səslərini təqlid edən musiqi pyesinin adı.

Kastanyeta (*isp.* castanetas, *lat.* castanea – şabalıdı) – iki və ya üç ağacdan, plastinkadan (lövhə), bir qurtaracağında iplə sərbəst birləşdirilən kiçik zərb aləti; Orkestr K. dəstə (qulp) ilə təchiz olunur.



K. barmaqlara geyinirlər (orkestrdə tutacağından tuturlar); plastinkaları bir-birinə vurduqda şıqqıldayan, qırıq səslər yaranır.

İspaniya, Cənubi İtaliya və Latın Amerikası ölkələrində K. xalq çalğı aləti olduğuna görə daha çox yayılmışdır; rəqslərdə rəqs edənlər özlərini K.-da müşayiət edirlər.

Simfonik orkestrdə ispan və neopolitan xarakterli musiqinin ifa edilməsində K. xüsusi yer tutur.

Kavatina (*ital.* cavatina) –

1. Opera ariyasının bir növü olub, sərbəst quruluşu və lirik xarakteri ilə fərqlənir.

2. Nadir hallarda instrumental pyes adı.

Kazaçok – Ukrayna xalq rəqsi; improvizasiya xarakterlidir; yavaş templə başlayaraq, tədriclə tempi sürətlənir. Rəqs edən cütlükdə oğlan qızın hərəkətlərini təkrarlayır.

Keşişoğlu –

1. Aşıq yaradıcılığında işlənən şeir – musiqi formalarından biri;

2. Zərbli muğamlarda (maani-osmanlı) melodiyaların pərdə – pərdə zilə qaldırılması ilə əlaqədar olaraq ifa olunan guşə.

Kiçik aparıcı (çatdırıcı) septakkord – ladların major – minor sistemində II və ya VII pillədə yerləşən septakkordun adı.

Kiçik oktava – bərabər temperasiyalı səs sırasının əsasən orta registrə aid olan bir hissəsi.

Kiçik simfonik orkestr – simfonik orkestrin yığcam tərkibi, XVIII əsrdə geniş tətbiq olunurdu. Buraya ağac nəfəsli alətlərin hər növündən iki sayda daxil edilirdi, o cümlədən, simli kvintet daxil idi.

Klarnet (*ital.* clarinetto) – ağac nəfəs aləti; silindr şəkilli boru formasındadır, birdilçəkli olub, klapanlar sistemi ilə təchiz olunmuşdur. Dörd müxtəlif növü var: böyük K., kiçik K., bas K., bassethorn (alt K.). Simfonik orkestrin tərkibinə daxil olan əsas alətlərdən biridir.



Klavesin (*fr.* clavecin) – XVI–XVIII əsrlərdə yaranmış klavişli simli-dartımlı alətin fransızca adı; bir neçə klaviaturadan ibarətdir. Almanlarda – klavi-simbal, italyanlarda – çembalo, ingilislərdə – vircinel. Fortepianonun əcdadı sayılır.



Klaviatura (*alm.* Klaviatur, *lat.* clavis – açar) – klavişli musiqi alətlərində ağ və qara dillərin məcmusu. Klaviaturada klavişlər soldan-sağa, aşağıdan yuxarıya doğru yüksələn səs sırası ilə düzülür.

Klavikord (*lat.* clavis – açar və *yun.* chorde – sim) – XV–XVIII əsrlərdə klavişli-simli musiqi aləti; klavişlər metal ştifləri hərəkətə gətirərkən sim sıxılır və səs əmələ gəlir.

Klavir (*alm.* klavier) –
1. Simli klavişli alətlərin ümumi adıdır: klavikord, klavesin, piano.
2. Musiqili səhnə əsərinin səs ilə fortepiano üçün köçürülməsidir.
Orkestr və kamera əsərlərinin də fortepiano üçün köçürmələri klavir adlanır.

Klaviraussuq (*alm.*) – fortepiano üçün işləmələrin köhnəlmiş adı. (bax Klavir).

Klaviş, dil (*lat.* clavis – açar) – bəzi musiqi alətlərində xüsusi qurğu (fil sümüyündən və ya plastmasdan hazırlanır); Klavişə zərblə toxunarkən çəkic bərkidilmiş mexanizm hərəkətə gələrək simlərə vurulur: məsələn, fortepianoda olduğu kimi; orqanda və digər körüklü alətlərdə isə trubaya hava axınının yolu açılır.

Koda (*ital.* coda – sonluq) – musiqi əsərinin sonunda istifadə olunan əlavə yekunlaşdırıcı epizod. Adətən əsas tonallıq möhkəmləndirilir və əsas mövzunun elementlərindən istifadə olunur.

Kodetta (*ital.* codetta – kiçik koda) – fuqada mövzunun birinci və ikinci dəfə keçirilməsi arasında rast gəlinən birsəsli intermediya; əsas mövzunun sonluğu ilə cavabın başlanğıcı arasında.

Koloratur soprano – ən yüksək registrli qadın səsi; üçüncü oktavanın fa, fa-diyez səslərinə kimi çatır; xüsusilə fəal hərəkətli səsdir.

Koloratura (*ital.* coloratura – bəzək) – musiqidə melodiyanı zənginləşdirən virtuoz passajlar, trel və başqa ritmik xırdalıqlara malik melodik naxışlardır. Opera əsərlərində ən yüksək registrli qadın səslərinin partiyasında tətbiq olunur. Bax koloratur soprano.

Komik opera – bax Operetta.

Komma (*yun.* komma – bir parça) – musiqi akustikasında ən kiçik ($^1/_8$ tondan kiçik), eşidilməsi çox çətin olan intervaldır.

Kompozisiya (*lat.* compositio – tərtib, əsər) –
1. Musiqi əsərinin bəstələnməsi prosesi, musiqi yaradıcılığı.
2. Bitmiş musiqi əsəri.
3. Musiqi əsərinin quruluşu, onun hissələrinin yerləşdirilməsi və əlaqəsi; musiqili forma.

Konçerto qrosso (*ital.* concerto grosso, hərfi mənada – böyük konsert) – bir neçə hissədən ibarət virtuoz xarakterli orkestr əsəri; burada bütün orkestrin birlikdə (tutti) çalğısı ilə bir neçə solo alətin səslənməsi qarşılaşdırılır. XVII–XVIII əsrlərdə geniş yayılmışdır.

Konsert (*lat.* concerto, *ital.* conserto, *alm.* konzert) – razılıq; yarışma.
1. Musiqi əsərinin xüsusi bir yerdə kütləvi ifa edilməsidir.
2. Bir və ya bir neçə solist ilə müşayiətsiz solo ifası, yaxud orkestr üçün (solistsiz) bəstələnmiş virtuoz xarakterli böyük həcmli əsər.

Konsertina – altıbucaqlı formalı gövdəyə malik kiçik qarmon musiqi aləti. XIX əsrdə İngiltərədə yaranmışdır və bu günə kimi populyarlığını qoruyub saxlamışdır. Estrada musiqisində daha çox istifadə olunur.

Konsertino (*ital.* concertino – kiçildilmiş concerto) – kiçikhəcmli instrumental konsert; adətən birhissəli olur.

Konsertmeyster – orkestrdə hər hansı alətlər qrupunun başçısı olub, həmin qrupun musiqiçilərini öz ardınca apararaq, onlara ifaçılıq üsullarını göstərir.

Məsələn, birinci skripkaların, violonçel qrupunun konsertmeysteri. Məsuliyyətli solo epizodlarının ifası da onlara tapşırılır.

Simfonik orkestrdə birinci skripkaların konsertmeysteri, eyni zamanda bütün orkestrin konsertmeysteri hesab olunur.

Müğənniləri və çalğıçıları müşayiət edərək onlarla məşq edən və konsertlərdə çıxış edən pianoçuya da konsertmeyster deyirlər.

Konsonans (*fr.* consonanse – həmahənglik) – bir-birinə uyuşan səslərin eyni vaxtda səslənməsi, həmahəngliyidir.

K.-a – prima, kvinta, kvarta, böyük və kiçik tersiya, seksta intervalları, eləcə də bu intervallardan ibarət dissonanssız akkordlar aiddir.

Kontrabas – tembrinə görə ən qalın səsli simli kamanlı alət. Simfonik orkestrdə simli alətlər qrupunda mühüm yer tutur. Diapazonu kiçik oktavanın mi səsindən birinci oktavanın sol səsinə kimidir.



Kontrafaqot – səslənməsinə görə ən aşağı, qalın səsli nəfəs aləti. Quruluşuna görə faqota yaxındır.



Kontralt (*ital.* contralto) – ən aşağı qadın səsi, çox vaxt sadəcə – alt. Diapazonu kiçik oktava sol səsindən – ikinci oktavanın sol səsinə kimi.

Kontrapunkt – eyni vaxtda iki və daha artıq müstəqil melodik xətlərin uzlaşması. Latın dilində punctum contra punctum – nöqtəyə qarşı nöqtə mənasını verir; musiqidə nota qarşı not və ya melodiyaya qarşı qoyulan melodiya mənasında tətbiq edilir.

Çoxsəsli polifonik musiqidə kontrapunkt əmələ gətirən melodiyalar kontrast olur və bədii ifadəliliyinə görə bir-birindən fərqlənir.

Bəzi hallarda kontrapunkt anlayışı bir melodiyanın bir neçə xanə gecikdirmə ilə səsləndirilərək ona qarşı qoyulmasını da nəzərdə tutur.

Kontrdans (*ing.* country dance – kənd rəqsi) – ingilis xalq rəqsi. XVIII əsrdə Avropanın bir çox ölkələrində bal rəqsi kimi geniş yayılmışdır.

Kontroktava – bərabər temperasiyalı səs sırasının ən aşağı registrə aid olan bir hissəsi.

Kordebalet (*fr.* corps de ballet – baletin əsas tərkibi) – birlikdə kütləvi səhnələrdə rəqs edən balet artistləri.

Kornet (*ital.* cornetto; *fr.* cornet a pistons) – mis nəfəsli alətlər qrupuna daxil olan trubaya bənzər alət. Yumşaq tembrə malikdir; diapazonu kiçik oktavanın mi notundan üçüncü oktavanın do notuna kimidir.



Kök – səslərin ucalığına görə münasibətlər sistemidir. 12 səsli bərabər temperasiyalı kök qəbul olunmuşdur. Səs ucalığı 1-ci oktavanın lya səsinə müvafiq götürülür.

Körük – orqan, bayan, qarmon kimi musiqi alətlərinin bir hissəsi olub, səsin əmələ gəlməsində mühüm rol oynayır.

Kron – mis nəfəsli alətlərdə istifadə olunan kiçik əlavə borucuq, ventil mexanizminə qoşulur.

Ksilofon – Müəyyən yüksəklikli səslənməyə malik zərb aləti. Müxtəlif uzunluqlu tirəbənzər kiçik ağac lövhələrdən ibarət olub, yumşaq rezin müstəvidə trapesiya formasında düzülərək yerləşdirilir. Qaşığa bənzər iki ağac çubuq vasitəsilə çalınır. Xüsusi cingiltili tembrə malikdir.



Kulis – trombon alətinin mütəhərrik hissəsi. U hərfi formasında nazik metal borucuqdan ibarətdir.

Kulminasiya (*lat.* culmen – zirvə) – musiqi əsərində və ya bunun nisbətən tamamlanmış hissəsində inkişafın yüksək nöqtəsi, zirvəsidir.

K.-nın yaranmasında musiqi ifadə vasitələri iştirak edir və bu, dinamikanın, ştrixin dəyişməsi, diapazonun yüksəlməsi və s. vasitələrlə əldə edilir.

Kuplet (*fr.* couplet – hissə, bənd) – mahnının bir hissəsi, bəndidir. Mahnının hər kupletində poetik mətn dəyişir, melodiya isə eynilə təkrar olunur.

Kupür (*fr.* coupure – qısaltma, ixtisaretmə) – musiqi əsərində (opera, balet) ifaçı – dirijor, rejissor tərəfindən edilən ixtisardır. K. əsərin musiqi dramaturgiyasına xələl gətirmədən edilir.

Kütləvi mahnı – bəstəkarlar tərəfindən yaradılan, həm peşəkar ifaçılar, həm də geniş xalq kütlələrinin ifası üçün nəzərdə tutulan mahnılar. Belə mahnılar çox zaman xalq arasında geniş yayılaraq, yaddaşlarda qalır və insanlara böyük təsir gücünə malik olur.

Kvarta-kvinta dairəsi – kvarta və kvinta dairəsinin bir sxemdə birləşdirilməsindən əmələ gəlir: 12 cüt enharmonik bərabər diyez və bemol tonallıqlarını əhatə edir.

Kvartol (*lat.* quartus – dördüncü) – dörd notdan ibarət xüsusi ritmik fiqur olub, 3/8, 6/8 və s. bu kimi ölçülü xanələrdə eyni uzunluqlu üç notun səslənmə müddətinə bərabərdir.

Kvartsekstakkodr – üçsəslinin ikinci dönməsi; üçsəslinin kvinta tonu basda yerləşir. Aşağı səsdən başlayaraq, kvarta və tersiya intervallarından ibarət olub, kənar səslər seksta intervalını əmələ gətirir.

Kvinta dairəsi – 12 diyez tonallığının ardıcıl əmələ gəlməsini göstərən dairəvi sxem: saat əqrəbinin hərəkət istiqamətində işarələrin sayının 1-dən 12-yə qədər artmasını göstərir.

Kvinta dairəsinə xromatik səs sırasının bütün on kik səsindən qurulmuş duyezli tonallıqlar daxildir:

C-dur 0# → G-dur 1# → D-dur 2# → A-dur 3# → E-dur 4# → H-dur 5# → Fis-dur 6# → Cis-dur 7# → Gis-dur 8# → Dis-dur 9# → Ais-dur 10# → Eis-dur 11# → His-dur 12# → C-dur 0#

Kvintsekstakkord – septakkordun birinci dönməsi; tersiya tonu basda yerləşir. Akkordun tərkibi aşağı səsdən başlayaraq, tersiya, kvinta və seksta intervallarının birləşməsindən ibarətdir.



Q

Qabaqcasəs – akkordun müəyyən bir səsi olub, akkordun tam səslənməsindən əvvəl verilir; adətən, digər səslərlə dissonanslıq əmələ gətirir; əvvəlki akkordun quruluşunu pozaraq, yeni akkordun səslənməsinə keçid yaradır.

Qalop (*fr.* galop – çapmaq) – cəld hərəkətli rəqs. XIX əsrin 20-ci illərində meydana gəlmişdir.

Qamış dilçək – nəfəsli alətlərin detalı; yastı formada olub, qamışdan hazırlanır və alətin nəfəs üfürülən borusuna geydirilir. Birqat (klarnet, saksofon) və ikiqat (hoboy, faqot, ingilis nəfiri) qamış dilçəkli nəfəs alətləri mövcuddur.

Qamma – tədricən yüksələn – enən pilləvarı melodik hərəkətə malik oktava çərçivəsində səs sırası. Növləri: yüksələn Q., harmonik minor Q., diatonik Q., major Q., melodik minor Q., minor Q., enən Q., xromatik Q., bütövtonlu Q.

Qapaq (*alm.* Klappe – qapaq) – nəfəsli alətlərdə səs deşiklərinin açılması və ya bağlanması üçün düzəldilmiş qurğu; klapan.

Qarışıq düzülüş – dördsəsli quruluşda akkordun düzülüşü; birinci və üçüncü səslər arasında məsafə oktavaya bərabərdir (üçüncü səslə bas səsi arasındakı məsafə nəzərə alınmır).

Qatışıq xor – qadın və kişi səslərindən təşkil olunmuş xor.

Qaval – bax Azərbaycan musiqi terminləri – Qaval.

Qavot (*fr.* gavotte; prov. govoto) – xalq mənşəli fransız rəqsi. XVII əsrdən saray məişətinə daxil olmuş, XVIII əsrdə instrumental süitalarda istifadə olunmuşdur. XIX əsrdən az tətbiq olunur.

Qeyri-mütənasib taktlar – qeyri-simmetrik taktlar; bir neçə müxtəlif ölçülü sadə xanədən əmələ gələn mürəkkəb xanə.

Qıraq hissələr – üçhissəli formanın birinci və üçüncü hissələri; musiqi məzmununa görə oxşar olub, üçüncü hissə repriza adlanır.

Qlissando (*ital.* glissando; *fr.* glissant – sürüşərək) – bir səsdən digərinə sürüşdürülərək keçmək; bir çox simli alətlərdə barmağın sim üzərində sürüşdürülməsi ilə əldə edilən səslənmə.

Qondolyera (*ital.* gondola – Venesiya qayığı) – Venesiya qayıqçısının mahnısı; barkarola.

Qopak (*ukr.* гопати – atlanmaq, sıçramaq, çapmaq, tapdamaq) – Ukrayna xalq rəqsi.

Qrif (*alm.* griff – dəstə, tutacaq; *azərb.* qol) – simli alətlərdə möhkəm ağacdan düzəldilmiş alətin qol hissəsidir, onun üzərinə simlər çəkilir.

Qruplaşdırılma – notların xanə ölçüsünə görə düzgün bölüşdürülməsi.

Qruppetto (*ital.* gruppetto – kiçik qrup) – melizm növlərindən bir; işarəsi. Notun üzərində qoyulan Q. işarəsi onun əhatəsindəki notların cəld tempdə ardıcıl ifa olunmasını göstərir.



Quruluş, düzülüş, tərtib – musiqi formasının struktur cəhətdən digərlərindən təcrid olunmuş hər hansı bir hissəsini bildirən termin.

Qurum – musiqi alətlərində çalğı zamanı ifaçının bədəninin, əllərinin, dodaqlarının vəziyyətinin tənzimlənməsi; vokalçıların səsinin inkişaf etdirilməsi vasitəsi.

Qusli (*rus*. гусль – sim, гудеть – simlərdə çalmaq, simləri səsləndirmək) – rus xalq simli çalğı aləti; ən qədim alətlərdən biridir.



L

Lad – müxtəlif səslər, pərdələr məcmusunun bir vahid əsas kök ətrafında birləşməsi.

Musiqidə hər səsin, hər pərdənin öz mövqeyi və öz xüsusi keyfiyyəti var. Bu keyfiyyət ayrı-ayrı pərdələr arasında müəyyən qarşılıqlı münasibət yaratmış olur ki, bu da, nəticə etibarilə, bütün pərdələrin Mayəyə doğru olan meyil və istiqaməti ilə səciyyələnir. Bax Mayə.

Məqam – bir-birinə tərəf meyil göstərən, yönələn və bir sabit səs (mayə) ətrafında toplaşan müxtəlif yüksəklikdə (ucalıqda) olan musiqi sədalarının qarşılıqlı münasibət sistemindən ibarətdir.

Lad (məqam) – müxtəlif yüksəklikdə yerləşən səslərin bir-birinə tərəf meyil edərək eyni zamanda bir sabit səs-tonika ətrafında birləşməsi; o cümlədən, həmin səsdən qurulan interval və ya akkord (adətən tonika üşsəslisi) ətrafında cəmlənməsi.

Ladı əmələ gətirən səslər pillə adlanır və tonikadan (I pillə) başlayaraq, yuxarıya doğru artan sıra ilə rum rəqəmləri ilə işarə olunur. Ladın hər bir pilləsi müəyyən funksiya (vəzifə) daşıyır.

Ladlar bir-birindən səs sırasının quruluşuna görə fərqlənir, yəni səslər arasındakı intervalın kəmiyyəti və keyfiyyəti, həmçinin ayrı-ayrı pillələr arasındakı qarşılıqlı münasibət ladın səs sırasının quruluşunu müəyyən edən amildir – bu, ladın quruluş formulu adlanır.

Hər bir lad özünəməxsus adla adlandırılır.

Bax Melodik ladlar; Major-minor lad sistemi;

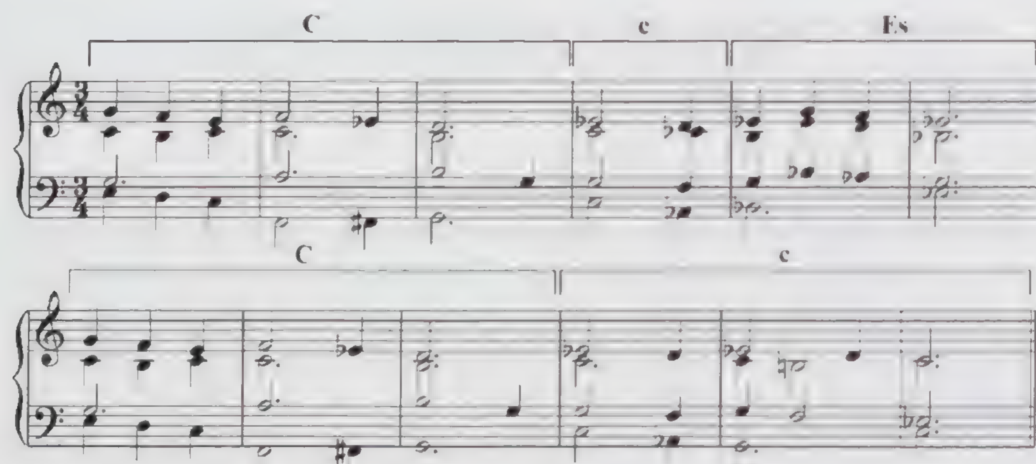
Bax Ladtonallıq; Lad alterasiyası. Bax Lad modulyasiyası.

Lad alterasiyası – ladın qeyri-sabit pillələrinin yarımton əksildilməsi və ya artırılması; həmin pillələrin sabit pillələrə doğru cazibəsini gücləndirmək məqsədi daşıyır. Alterasiya sayəsində qeyri-sabit pillələr sabit pillələrə yaxınlaşır və xromatik intervallar sırası əmələ gəlir. Lad alterasiyası zamanı işarələr açarda deyil, notun yanında (təsadüfi işarə kimi) göstərilir.

Lad modulyasiyası – tonikanın (yəni tonallığın) saxlanılması şərtilə ladın dəyişdirilməsini nəzərdə tutur; başqa sözlə, eyniadlı tonallıqlar arasında modulyasiya: məs., Do majordan – do minora modulyasiya. Bax dəyişən lad.

Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində və bəstəkar yaradıcılığında milli ladlar arasında modulyasiyalar geniş tətbiq olunur.

Lad modulyasiyası çoxsəsli musiqidə (bax homofon-harmonik quruluşlu musiqi, polifoniya, heterofoniya) formayaradıcı və bədii ifadə vasitəsi kimi istifadə olunur.



Ladtonallıq – eyni vaxtda ladın və onun tonikasının (mayəsinin) təyin olunması: məs., C-dur; lya minor; do rast, sol şur və s.

Leytmotiv (*alm.* leitmotiv – aparıcı motiv) – musiqi əsəri boyunca dəfələrlə təkrarlanan kiçik melodiya, motiv, fraza, bütöv mövzu, bəzən müəyyən harmoniya və ya harmonik ardıcıllıq, ritmik fiqur, instrumental tembr və s.-dir.

L. adətən müəyyən personajı, ideyanı, anlayışı, emosiyanı, əşyanı, hadisəni səciyyələndirir. L. opera, balet və proqramlı musiqidə geniş istifadə olunur.

Ləngimə – akkorddan ayrılan səs; verilən akkordun ümumi strukturuna uyğun gəlməyən, lakin əvvəlki akkorddan saxlanılan, hərəkəti gecikmiş səs; adətən, sekunda məsafəsində qonşu səsə həll olur.

Libretto (*ital.* libretto – kitabça) – Opera, operetta, balet, musiqili dram, kantata, oratoriya və s. irihəcmli musiqi əsərlərinin ədəbi mətnidir.

L. xalq dastan və nağıllarının, əfsanələrinin, yaxud professional bədii əsərlərin motivləri əsasında yaradılır.

Libretto müəllifi şair və ya yazıçı, bəzən isə bəstəkar özü olur.

Lidik məqam, lidik lad – melodik ladlardan biri. Natural majordan IV pilləsinin artırılmış olması ilə fərqlənir.



Liqa (*ital.* liga - əlaqə, *lat.* ligare – bağlamaq) - iki və ya bir neçə notu birləşdirən, onların bir-birilə bağlı, əlaqəli şəkildə, yəni leqato ifa olunmasını bildirən qövsşəkilli işarə. Notların üstündə və ya altında qoyulur.

Eyni yüksəklikdə yerləşən iki not arasında qoyulduqda onları birləşdirən, notun uzunluğunu, yəni səslənmə müddətini artıran işarəyə çevrilir. Vokal musiqidə bir hecaya oxunan səslər liqa ilə bağlanır.

Liqatura (*lat.* ligatura – əlaqə) –

1. Menzural notasiyada ardıcıl ifa olunan iki və daha artıq notun bir-birilə əlaqəli şəkildə ifa olunmasını bildirən işarə.

2. Vokal musiqidə bir hecaya oxunan notların birləşdirilməsi üçün istifadə olunur.

3. Notun uzunluğunu artıran işarə: eyni yüksəklikdə yanaşı yerləşən iki səs arasında qoyulur. Bax Liqa.

Linearizm – bax Linearlıq.

Linearlıq (*lat.* linea – xətt) – musiqi mətnində yüksələn, enən və dalğavarı şəkilli pilləvarı hərəkətə əsaslanan hər bir ayrıca götürülmüş melodik xəttin quruluşuna deyilir.

Lira –

1. Qədim yunan musiqi aləti; daxilinə simlər çəkilmiş əyilmiş çərçivə şəklindədir. Liranın sxematik təsviri musiqi sənətinin emblemınə çevrilmişdir.



2. Ukrayna və Belorusiyada qədim simli çalğı aləti; uzun gövdəli, xüsusi səsçıxarma aparatına malik alətdə gəzəri musiqiçilər öz ifalarını müşayiət etmişlər.

Lirik, lirika (*yun.* Lyra sözündən) – bədii ədəbiyyatın üç növündən (epos, lirika, dram) biridir. L.-da qəhrəmanın daxili aləmi, şəxsi hiss və həyəcanları əks olunur.

Musiqidə əsas lirik janrlar – romans, mahnı, instrumental miniatürdür. Lirik opera, lirik kantata və simfoniyalar da olur.

Litavralar (*yun.* poly – çox, taurea – dəri, baraban sözündən, *ital.* timpani) – müəyyən səs yüksəkliyinə malik zərb alətı; üzərinə dəri çəkilmiş mis gövdəyə malik iki və daha artıq alətdən ibarət sistem.



Liturgiya – yunan sözü olub, ictimai, ümumxalq vəzifəsi mənasını verir. Pravoslav kilsəsində ən vacib ibadətdir. Mahiyyətinə görə katolik və protestant kilsəsində oxunan messaya bərabərdir. Liturgiyanın tərkibi psalmlardan, himnlərdən və dualardan ibarətdir.

Lombardiya ritmi – İtaliyanın əyalət şəhəri olan Lombardiyanın adı ilə bağlıdır; italyan musiqisi üçün səciyyəvi olan kəskin sinkopalı ritmik şəkil belə adlandırılır. Əsasını qısa vurğulu səs və onun ardınca gələn vurğusuz uzadılmış səs təşkil edir (başqa sözlə, tərsinə çevrilmiş punktir ritm).

XVII–XVIII əsrlərdə Avropa musiqisində geniş yayılmışdır. XIX–XX əsrlərdə F.Listin, B.Bartokun, Z.Kodainin əsərlərində rast gəlinir.

Lövhə (şəkil) –

1. Musiqili teatr əsərində musiqi və dramdan ibarət olan aktın bir hissəsi, digər mənada, L. antraktla sona çatan və ayrılan hissəni deyil, sadəcə qısa müddətlik pərdənin enməsi və qalxmasını bildirir.

2. Bax Simfonik lövhə.

Lüftpauza (*alm.* Luftpause - yüngül pauza) – musiqi ifaçılığında kiçik fasilə.

Lya – yeddi əsas musiqi səsindən altıncısı.

M

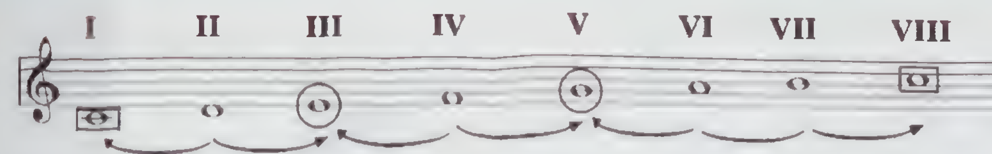
Madriqal (*fr.* madriqal, *lat.* mater – ana) – İntibah dövründə (XIV–XVI əsrlər) İtaliyanın saray mədəniyyətində meydana gəlmiş musiqili-poetik janrdır. Mənşəyi qədim italyan mahnısı ilə bağlıdır. Latın dilində deyil, doğma italyan dilində oxunduğu üçün belə adlandırılmışdır. Vokal musiqidə iki, üçsəsli, hətta dörd, beşsəsli poema tipli madriqallar geniş yayılmışdı.

Maestro (*ital.* maestro – müəllim, ustad) – musiqi ifasına rəhbərlik edən şəxslərə (dirijorlar, konsertmeysterlər) hörmətli müraciət forması.

Mahnı, nəğmə – vokal musiqinin formalarından biri olub, xalq musiqi yaradıcılığında, musiqi məişətində, həmçinin professional musiqidə geniş yayılmışdır. Geniş dinləyici kütləsinə ünvanlanmış mahnılar müxtəlif janr xüsusiyyətləri ilə fərqlənir.

Mahnıların məcmuəsi – populyar mahnıların not yazılarından və mətnlərindən ibarət toplu.

Major (*ital.* maggiore – böyük) – musiqidə əsas ladlardan biri; major-minor lad sistemini əmələ gətirən ladlardan biri.



Səs sırasının əsasını ladın sabit pillələrindən (I, II, V pillələr) əmələ gələn böyük (major) üçsəslik təşkil edir; ladın qeyri-sabit pillələri (II, IV, VI, VII pillələr) və dominant septakkord bu üçsəsliyə həll olur.

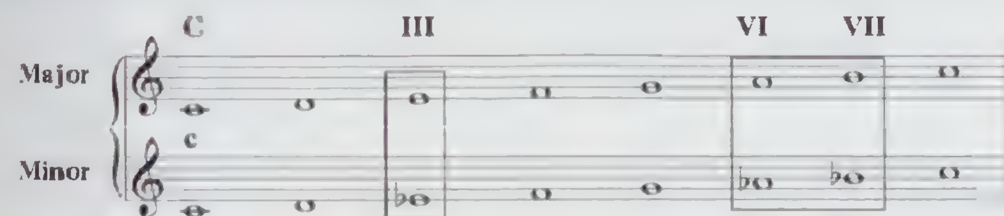
Növləri: a) natural major; b) harmonik major; c) melodik major.

Major kökü – major ladının əsas (birinci) – tonika pilləsinə görə adlandırılması: Do major və yaxud Do major kökü dedikdə, yəni tonikası "do" səsi olan major ladı nəzərdə tutulur.

Major qamması – major ladının bütün pillələrinin (I pillədən VIII pilləyə kimi) yüksələn və enən istiqamətdə melodik ardıcıllığı.

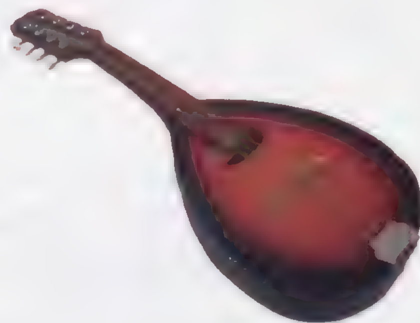
Major-minor lad sistemi – ayrı-ayrı səslərin və akkord komplekslərinin, ilk növbədə, major və minor quruluşlu tonika üçsəslisinin və dominant septakkordun əlaqələrinə əsaslanan lad sistemi.

Major-minor lad sistemi bəstəkar yaradıcılığında melodik ladlarla uzlaşır. Bax Modulyasiya; Lad modulyasiyası.



Maqnitofon – səsyazma cihazı.

Mandolina (*ital.* mandalino – kiçik mandola) – lyütnyadan (ud) törəyən simli – dartımlı musiqi aləti, mediatorla səslən-dirilir.



Neapolitan M. 8 simlidir; simlər cüt-cüt unison köklənir. Ümumi köklənməsi skripkada olduğu kimidir (g, d[1], a, e[2]).

Notlar skripka açarında real səslənməsinə müvafiq olaraq yazılır.

M. quruluşuna görə iki növü var: armudşəkilli və yastı dibli (portuqal növü).

Marş (*fr.* marche – addımlamaq, irəli hərəkət etmək) – $^4/_4$ ölçülü, xanədə dəqiq ritmə malik pyes (nadir hallarda $^2/_4$ və ya $^6/_8$ ölçüdə olur), kollektiv yürüşü müşayiət etmək üçün nəzərdə tutulur.

M. musiqisindən addımlayan insanların hərəkətini birləşdirmək üçün, onlarda müəyyən əhvali – ruhiyyə yaratmaq üçün istifadə olunur.

M. xarakterinə görə müxtəlif növlərə bölünür: təntənəli marş, yürüş marşı, qarşılama marşı, matəm marşı və s.

Hərbi hissələrdə nəfəsli orkestr tərəfindən ifa olunan nizami marşlar çox tətbiq olunur.

M. müxtəlif növlərində öz əksini tapan bədii obrazlardan instrumental musiqidə və mahnılarda istifadə edilir.

Matəm marşı – matəm mərasimləri zamanı ifa olunan marş musiqisinin xüsusi növü; özünəməxsus ağır tempə, melodik intonasiya xüsusiyyətlərinə malik olub, hüznlü, kədərli xarakter daşıyır.

Mazurka (*pol.* mazur-mazoviyalı) – polyak xalq rəqsi: $^3/_4$ xanə ölçüsünə və çox dəqiq, xüsusi ritmli hərəkətə əsaslanır.

Medianta (*lat.* media – orta) – major-minor lad sistemində tonika və dominanta arasında yerləşən pillə.

Üst medianta III pillədir; I və II pillələr – tonika və dominanta (üst) arasında yerləşir.

Alt M. – subdominanta (alt dominanta) və tonika arasında yerləşir.

Mediator (*lat.* mediator – vasitəçi) – bir sıra simli alətlərdə çalğı zamanı simləri hərəkətə gətirmək üçün istifadə olunan sümükdən, metaldan, taxtadan və ya bərk dəridən hazırlanan kiçik, iti uclu lövhəcik.

Medium (*lat.* medius – orta; *azərb.* pəstxan) – qadın vokal səsinin orta registri.

Melizmlər (*yun.* melismos – xüsusi bir üsul üzrə oxuma) – melodiyanın ayrı-ayrı səsləri ətrafında gəzişmədən əmələ gələn melodik dönmələri, bəzəkləri göstərən xüsusi işarələr.

Melizmlər bunlardır: forşlaq, qruppetto, mordent, ikiqat mordent, trel.

Melodeklamasiya (*yun.* melos – mahnı + *lat.* declamatio – deklamasiya (inşad)) – ifadəli, bədii qiraət olub, melodramatik xarakterli musiqi ilə müşayiət olunur.

Melodika – musiqi nəzəriyyəsində melodiyanın quruluş və inkişaf qanunauyğunluqlarını öyrənən elm sahəsi.

Melodik ladlar – bir sabit səsə (tonikaya) doğru meyil edən və pillələr arasında əsasən sekunda melodik cazibəsinə əsaslanan ladlar. Melodik ladlar müxtəlif xalqların milli musiqisinin əsasını təşkil edir və peşəkar bəstəkarların yaradıcılığında istifadə olunur.

Melodik ladlar diatonik və xromatik olur:

diatonik ladlara: ionik, lidik, miksolidik, dorik, frigik, eolik ladlar aiddir.

xromatik ladların tərkibi xromatik səs sırasından (tonikadan yuxarı artırılmış və əksildilmiş intervallardan) ibarət olur.

– şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində istifadə olunan əsas ladlar: rast, şur, segah, çahargah, şüştər, bayatı-şiraz, hümayun.

Melodik ladlar – qonşu pillələrin öz arasında melodik (sekunda) cazibəsinə əsaslanan və bir sabit səsə (tonikaya) dayaqlanan ladlara deyilir.

Bir sıra xalqlarda milli musiqinin əsasını M. ladlar təşkil edir. Onlardan həmçinin bəstəkar yaradıcılığında istifadə olunur.

Diatonik səs sırasına əsaslanan M. ladlara lidik, ionik, miksolidik, dorik, eolik lad aiddir.

Melodik major – majorun bir növü olub, natural majordan VI və VII pillələrinin əksildilməsi ilə fərqlənir.

Bunun nəticəsində IV və V pillədə qurulan üçsəsliklər, o cümlədən, V pillənin septakkordu özünəməxsus akustik səslənmə kəsb edir.

Melodik minor – natural minorun VI və VII pillələrinin yüksəldilməsi nəticəsində əmələ gəlir.

M. minorda melodik əlaqələr dəyişsə də harmonik əlaqələr natural və harmonik minorda olduğu kimi saxlanılır, buna görə də minorun bu növlərinə uyğunlaşdırılaraq istifadə olunur ki, bu da melodik imkanların inkişafına imkan yaradır.

Melodik modulyasiya –

1. Akkordlu modulyasiyada bir tonallıqdan digərinə keçərkən aralıq akkorddan istifadə olunmur.

M. modulyasiya a) modulyasiyalı akkordun harmonik cazibəsinə və aydınlığına, b) vasitəçi və modulyasiya edən akkordlar arasında səslərin axıcı hərəkətinə əsaslanır.

2. Melodiyada bir laddan digərinə keçid.

Melodik vəziyyət – akkordun quruluşunda yuxarı səsdə yerləşən pillənin təyin olunması.

Melodiya (*yun.* melodiya – mahnı oxumaq: melos – mahnı, ode – oxumaq sözündən) –

1. Tərənə, hava; müəyyən yüksəkliyə, uzunluq və cazibə qüvvəsinə (lad və metrə əsaslanan) malik səslərin birsəsli qaydada ardıcıl birləşərək əmələ gətirdiyi quruluş.

Musiqi əsərinin əsasını təşkil edən müxtəlif obraz və əhvali-ruhiyyəni əks etdirməyə qadir olan mühüm ifadə vasitəsidir.

2. Homofon quruluşlu musiqidə ən ifadəli səs.

3. Harmonik çalışmalarda yuxarı səsin şərti adı.

Melodrama (*yun.* melos – mahnı + drama – əhvalat) –
1. Ayrı-ayrı hissələri musiqi ilə müşayiət olunan dram əsəri.
2. Musiqi ilə uzlaşdırılan dram əsəri.
3. Həddən artıq təsirli və təmtəraqlı xarakterli dram əsəri.

Melos (*yun.* melos – mahnı) – melodik element, musiqidə melodik başlanğıc.

Membranofon – zərbli musiqi aləti

Menestrel (*fr.* menestrel; *lat.* ministerialis – *hərf.* qulluq edən) – orta əsrlərdə (xüsusilə XIII–XIV əsrlərdə) Fransada və Almaniyada gəzəri şair – musiqiçilər.

Menuet (*fr.* menuet: pas menus – kiçik addımlar) – xalq mənşəli üçvurğulu ölçüyə əsaslanan rəqs.

XVII əsrdə Fransa sarayında yayılmışdı; mülayim tempdə dəbdəbəli hərəkətlərdən ibarət idi. İnstrumental musiqiyə daxil olunduqdan sonra M. daha tez temp və enerjili xarakter kəsb etmişdir.

XIX əsrin əvvəllərinə kimi sonata – simfonik silsilənin bir hissəsi kimi tətbiq olunmuşdur.

Menzura (*lat.* mensura – ölçü) – musiqi alətlərinin ölçüləri və müxtəlif hissələri arasında qarşılıqlı nisbət.

Menzural notasiya (*lat.* mensura – ölçü, nota – işarə) – orta əsrlərdə (XII–XVI əsrlər) musiqi yazısı sistemi, səslərin həm yüksəkliyini, həm də uzunluğunu işarə edir.

Messa (*ital.* messa; *fr.* messe; *lat.* missa) – xor üçün (o cümlədən, müğənni solistlər üçün) çoxhissəli əsər. İnstrumental müşayiətdən istifadə olunur, bəzən müşayiətsiz olur.

Katolik kilsədə sübh və ya günorta ibadəti zamanı ifa olunmaq üçün nəzərdə tutulan latın mətnləri əsasında bəstələnir.

Messo-soprano (*ital.* mezzo – orta və soprano) – orta registrli qadın səsi; soprano və kontralto arasında yerləşir.

Diapazonu: kiçik oktavanın lya səsindən – ikinci oktavanın lya səsinə kimi. Xorda alt səsi – ikinci səs.

Metallofon – zərb musiqi aləti (bax Zənglər).

Metrika; Vəzn bəhsi – musiqi nəzəriyyəsində musiqi ölçüsünün xüsusiyyətlərini, onların quruluş qanunauyğunluqlarını öyrənən elm sahəsi.



Metronom (*yun.* metron – ölçü, nomos – qanun; ölçü qanunu) – metrin ölçüsünü dəqiq göstərmə yolu ilə əsərin tempini dəqiq müəyyənləşdirən cihaz.

M. 1816-cı ildə İ.N.Metsel tərəfindən yaradılmışdır.

M. ifaçıya rəqəmlərlə göstərilən tempi dəqiq təyin etməyə kömək edir.

Meysterzingerlər (*alm.* Meistersinger – oxuma ustası) – XIV–XVII əsrlərdə Almaniyada peşəkar musiqiçilər qrupu.

Məxəz (səs məxəzi) – musiqi alətində səsoyadıcı vasitə; səsçıxartma vasitəsi.

Məqam – müxtəlif səslər, pərdələr məcmusunun bir vahid əsas kök ətrafında birləşməsi.

Musiqidə hər səsin, hər pərdənin öz mövqeyi və öz xüsusi keyfiyyəti var. Bu keyfiyyət ayrı-ayrı pərdələr arasında müəyyən qarşılıqlı münasibət yaratmış olur ki, bu da, nəticə etibarilə, bütün pərdələrin Mayəyə doğru olan meyil və istiqaməti ilə səciyyələnir (Mayə).

Məqam – bir-birinə tərəf meyil göstərən, yönələn və bir sabit səs (mayə) ətrafında toplaşan müxtəlif yüksəklikdə (ucalıqda) olan musiqi sədalarının qarşılıqlı münasibət sistemindən ibarətdir.

Məqam alterasiyası – bax Lad alterasiyası.

Məqamın qeyri-sabit pərdələri – məqamın (ladın) sabit pərdələrindən asılı olan, onlara həll olunan pərdələr; major və minorda II, IV, VI və VII pərdələr, başqa sözlə, tonika üçsəsliyinə daxil olmayan pərdələr.

Məqamın sabit pərdələri – məqamın (ladın) dayaq pərdələri olub, qeyri-sabit pərdələri özünə tabe edir. Major və minorda I, III, V pillələr sabit pillələrdir. I pillə – tonika ladın əsas pilləsidir.

Məqamın səbatsız pərdələri – bax Məqamın qeyri-sabit pərdələri.

Məqamların major-minor sistemi – bax Major-minor lad sistemi.

Məqam modulyasiyası – bax Lad modulyasiyası.

Məqam pərdələri – məqamın (ladın) səs sırasında müəyyən ad və vəzifə daşıyan pərdələr.

Məqamın pərdələri tonikadan başlayaraq, yüksələn istiqamətdə pum rəqəmləri ilə nömrələnir. Məqam səs sırasında yeri və vəzifəsi tonikaya nisbətən müəyyən olunur və adlandırılır.

I pərdə – tonika; V pərdə – dominanta; IV pərdə – subdominanta; III pərdə – üst medianta; VI pərdə – alt medianta; II pərdə – üst çatdırıcı (aparıcı) ton; VII pərdə – alt çatdırıcı (aparıcı) ton.

Məşq (*lat.* repetitio – təkrar) – musiqi əsərinin ifasının hazırlanması. İfaçılıq prosesində əsərin daha mükəmməl öyrənilməsi və təfsiri üçün vacib amildir. İfaçılıq təlimində bir alətdə eyni notun ardıcıl dəfələrlə çalınmasına repetisiya deyilir.

Mi – yeddi əsas musiqi səsindən üçüncüsü.

Miksolidiya məqamı (miksolidik lad) – melodik ladlardan biri. Natural majordan VII pilləsinin əksilmiş olması ilə fərqlənir.

Minor (*ital.* minore – kiçik) – musiqidə əsas ladlardan biri; major-minor lad sistemini əmələ gətirən ladlardan biri.

Səs sırasının əsasını ladın sabit pillələrindən (I, III, V pillələr) əmələ gələn kiçik (minor) üçsəslik təşkil edir; ladın qeyri-sabit pillələri (II, IV, VI, VII pillələr) və dominant septakkordu bu üçsəsliyə həll olur. Növləri: a) natural minor; b) harmonik minor; c) melodik minor.



Minor kökü – minor ladının əsas (birinci) – tonika pilləsinə görə adlandırılması: do minor və yaxud do minor kökü dedikdə, yəni tonikası "do" səsi olan minor ladı nəzərdə tutulur.

Minor qamması – minor ladının bütün pillələrinin (I pillədən VIII pilləyə kimi) yüksələn və enən istiqamətdə melodik ardıcıllığı.

Mizrab – bax Azərbaycan musiqi terminləri – mizrab.

Moderator (*lat.* moderator – zəiflədən, tutub saxlayan) – pianino və royalda səsi zəiflətmək üçün istifadə olunan mexanizm.

Monotematizm (*yun.* monos – bir, thema – haqqında danışılan predmet) – musiqi əsərinin bir mövzu əsasında qurulması.

Musiqi akustikası – fizikada səs hadisələrini öyrənən elm sahəsi (*yun.* acustikos – eşitmə ilə bağlı). Musiqi akustikası musiqi səslərinin təbiətini, həmçinin musiqi quruluşunu və sistemlərini öyrənir. Eyni zamanda, akustika anlayışı hər hansı bir məkanda (otaqda, səhnədə və s.) eşidilmənin xarakter və keyfiyyətini nəzərdə tutur.

Musiqi alətləri – bax Alət.

Musiqi cəmiyyəti – müəyyən məqsədlərlə yaradılan və öz ətrafında həmfikir musiqiçiləri birləşdirən qruplaşma.

Musiqi cərəyanı –

1. Musiqi tarixində (ümumilikdə incəsənət tarixində) müəyyən ictimai-siyasi hadisələrin təsiri altında meydana gəlmiş, həmin dövrün musiqi sənəti üçün səciyyəvi olan mühüm yaradıcılıq xüsusiyyətlərinin vəhdətini ifadə edən məfhum: məs., XVIII əsrdə – klassisizm, XIX əsrdə romantizm cərəyanı və s. Müəyyən bir cərəyanın nümayəndələri ictimai və ideya mövqelərini, süjet və obrazlar seçimini və onları dəyərləndirməyin prinsiplərini irəli sürür. Buradan da xarakterlərin, süjetlərin və onların təcəssümü üçün zəruri olan təsviri-ifadə vasitələrinin yaxınlığı özünü göstərir.
2. Sözün daha geniş mənasında, cərəyan anlayışı bədii metod mənasında da işlənilir.

Musiqiçi – musiqinin müəyyən bir sahəsi ilə (məsələn, bəstəkarlıq, dirijorluq, vokal və ya instrumental ifaçılıq, musiqi elmi) məşğul olan peşəkar insan.

Musiqi deklamasiyası (*lat.* declamation) – mətnin (əsasən şeirin) ifadəli tərzdə oxunmasının musiqi ilə müşayiət edilməsi. Bu cür qovuşma əsasında yaradılmış musiqi əsəri.

Musiqi elmi – bax Musiqişünaslıq.

Musiqi ədəbiyyatı – musiqi məktəblərində musiqi tarixi haqqında ilkin biliklər verən və böyük bəstəkarların əsərləri ilə tanışlıq məqsədilə tədris olunan fənn.

Musiqi əsəri – bax Əsər.

Musiqi folkloristikası – musiqişünaslıqda xalq musiqisinin öyrənilməsi ilə məşğul olan elm sahəsi; xalq musiqi nümunələrinin toplanması, yazılması və notlaşdırılması, onların janr və musiqi dilinin xüsusiyyətlərinin araşdırılması ilə məşğul olur.

Musiqi forması - musiqi əsərinin quruluşu, onun hissələri arasında qarşılıqlı münasibət. Musiqi sənətinin tarixi inkişafı boyu müəyyən musiqi formaları yaranmış və təkmilləşmişdir.

Musiqi formasının ən kiçik qurucu vahidi motivdir. Bir neçə motivin ardıcıllaşması nisbətən bitkin musiqi qurumunu - frazanı əmələ gətirir. Frazaların birləşməsindən musiqi cümlələri əmələ gəlir. Öz növbəsində cümlələrin müəyyən kadensiya nisbətində uzlaşdırılmasından yaranan musiqi forması period adlanır.

Period bitmiş fikri ifadə edən ən kiçik musiqi formasıdır. Period formasında kiçikhəcmli musiqi əsərləri yazılır. Eyni zamanda, böyük musiqi formalarının tərkib hissəsi periodlardan ibarət olur.

Musiqidə ən geniş yayılmış formalar: ikihissəli forma, üçhissəli forma, variasiya, rondo, sonata, fuqa və s.

Qarışıq formalar da mövcuddur ki, onlar müxtəlif formaların əlamətlərini özündə birləşdirir (məs., rondo-sonata). Sərbəst quruluşlu musiqi formaları da mövcuddur.

Musiqi ifası - yaradıcılığın xüsusi növü; musiqiçidən xüsusi professional hazırlıq, musiqi mədəniyyəti sahəsində xüsusi biliklər, özünəməxsus məna yozumu və bədii kamillik səviyyəsi tələb edir. Bax Təfsir (interpretasiya).

Musiqi imlası – musiqi tədrisi zamanı şagirdin eşitmə qabiliyyətini və hafizəsini inkişaf etdirmək üçün solfecio fənnində istifadə olunan xüsusi çalışma növü.

Kiçik musiqi parçalarından ibarət olub, müəllim tərəfindən hər hansı alətdə ifa olunur, şagird həmin melodiyanı yadda saxlayıb nota yazmalıdır.

Musiqi qabiliyyəti – insanın eşitmə vasitəsilə musiqini qavraması, onun obrazlı mənasını dərk etməsi və onu ifadə etmək bacarığına malik olması.

Musiqi qutusu – mexaniki üsulla hərəkətə gətirilən musiqi aləti (adətən masa üstündə qoyulur); səs mənbəyi müxtəlif yüksəklikdə köklənmiş metal dilciklərdən ibarət daraq şəkilli qurğudan və onun üzərində fırlanaraq hərəkət edən və dilcikləri səsləndirən metal diskdən ibarətdir. Metal dilciklər ifa olunan repertuara uyğun köklənir. Bax Musiqi mücrüsü.

Musiqili dram – dram tipli opera; səhnə hadisələrinin arasıkəsilməz inkişafı ilə fərqlənir; ayrı-ayrı ariyaların, rəqslərin və s. bu kimi nömrələrin sayı məhdud olur və yaxud da nömrələrə bölünmə olmur (musiqi tarixində R.Vaqner, M.Musorqski öz operalarını musiqili dram adlandırırdı).

Operanın yarandığı dövrdə (XVI–XVII əsrlər, İtaliya) bütün operaları belə adlandırırdılar. Hazırda tərkibində vokal-instrumental nömrələrə böyük yer verilən dram əsərlərinə musiqili dram deyirlər.

Musiqili kinokomediya – komediya janrında çəkilmiş, musiqi nömrələrindən geniş istifadə olunan bədii film.

Musiqili komediya – musiqi janrı; komik məzmuna malik musiqili səhnə əsəri. Solistlər, xor, balet və orkestr tərəfindən ifa olunur, musiqi epizodları danışıq dialoqları ilə növbələşir.

Musiqi məktəbi – bax Musiqi təhsili.

Musiqi mücrüsü – bax Musiqi qutusu.

Musiqi müsabiqələri (*lat.* concursus – görüş, qarşılaşma, toqquşma) – musiqiçilərin yarışması; qabaqcadan elan olunmuş müəyyən proqram əsasında keçirilir. Müsabiqənin ən yaxşı iştirakçıları münsiflər heyəti mükafatlarla və laureat adı ilə təltif olunur. Musiqi müsabiqələri şəhər, respublika və beynəlxalq əhəmiyyətli olur.

Musiqi özfəaliyyəti – musiqiçi olmayan (qeyri-peşəkar səviyyədə) insanların musiqi yaradıcılığı; fərdi və ya kollektiv şəkildə vokal və instrumental musiqi ifaçılığından ibarət olur. Adətən dərnəklərdə, studiyalarda musiqi həvəskarlarının yaradıcı təşəbbüsləri reallaşdırılır.

Musiqi savadı – musiqi nəzəriyyəsinə dair ilkin məlumatlar: notların adı, onların yazılış qaydası və s. İbtidai musiqi nəzəriyyəsi kursu musiqi savadının əsaslarının mənimsənilməsi ilə başlanır.

Musiqi sənayesi – musiqi sənəti ilə bağlı istehsal sahələri: musiqi alətlərinin istehsalı, səsyazma vasitələrinin, cihazların istehsalı, musiqi ifaçılarının səslərinin audio, videoyazılışı və kütləvi tirajla istehsalı və s.

Musiqi səsi – aydın ifadə olunmuş yüksəkliyə malik səs olub, dəqiqliklə təyin oluna bilir. Musiqinin əsas qurucu vasitəsi; bədii musiqi obrazının yaradılması üçün əsas material. Musiqi səsi müəyyən yüksəkliyə, tembrə, uzunluğa malikdir.

Musiqişünas – musiqi tarixi və nəzəriyyəsi sahəsində ixtisaslaşmış mütəxəssis (elmi-nəzəri tədqiqatçı, pedaqoq, redaktor, tənqidçi, lektor).

Musiqişünaslıq – musiqi haqqında elmdir, musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi, musiqi estetikası, musiqi tənqidi və folklorşünaslıq – etnomusiqişünaslıq sahələrini özündə cəmləşdirir.

Musiqi təhsili – musiqi fəaliyyəti üçün vacib olan biliklərə və vərdişlərə yiyələnmək prosesi. Musiqi təhsili anlayışı həmçinin, musiqi təhsili sisteminin təşkilini bildirir.

Ümumi və xüsusi musiqi təhsili anlayışı mövcuddur: Ümumi musiqi təhsili hər bir insana həvəskar səviyyədə musiqi ilə məşğul olmaq üçün bilik və vərdişlərin öyrədilməsini nəzərdə tutur. Bu da insanların musiqi tərbiyəsində mühüm rol oynayır. Ümumtəhsil məktəblərində, uşaq yaradıcılıq evlərində və musiqi dərnəklərində bu proses gedir. Xüsusi musiqi təhsilinin əsas məğzini müəyyən təhsil ocağında müəllimin rəhbərliyi altında xüsusi bilik və vərdişlərin öyrədilməsi təşkil edir. Bunun əsas məqsədi musiqi sahəsində mütəxəssis kadrların hazırlanması ilə bağlıdır.

Xüsusi musiqi təhsili üç səviyyədən ibarətdir: ibtidai, orta və ali təhsil. Hər bir səviyyəyə uyğun müəyyən musiqi təhsili ocaqları fəaliyyət göstərir: uşaq musiqi məktəbləri, orta-ixtisas musiqi məktəbləri, ali musiqi məktəbləri. Azərbaycanda ibtidai musiqi təhsili ocaqları olaraq, çox sayda uşaq musiqi məktəbləri, incəsənət məktəbləri fəaliyyət göstərir.

Orta-ixtisas musiqi təhsili respublikanın iri şəhərlərində fəaliyyət göstərən musiqi texnikumlarında, o cümlədən, A.Zeynallı adına Bakı Musiqi Kollecində, Bülbül adına Orta ixtisas musiqi məktəbində aparılır.

Ali təhsil ocaqları: Bakı Musiqi Akademiyası, Azərbaycan Milli Konservatoriyası, həmçinin, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti, Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universiteti və digər universitetlərin musiqi fakültələri.

Musiqi təqvimi – yalnız musiqi aləmi ilə bağlı tarixləri, musiqiçilərin bioqrafiyası ilə bağlı əlamətdar hadisələri özündə əks etdirən təqvim. Bəzən xüsusi mövzu dairəsində, musiqinin müəyyən bir sahəsi ilə bağlı təqvimlər hazırlanır.

Müqabil melodiya – fuqada mövzu ilə eyni vaxtda səslənən melodiya; başqa sözlə, mövzunun kontrapunktu. İki növdə olur: saxlanılmış (mövzunun hər keçirilməsi zamanı verilir) və saxlanılmamış (bir dəfə səsləndirilir).

Müqəddimə

1. Teatr tamaşasında hər hansı pərdədən əvvəl ifa olunan instrumental pyes.

2. Süitanın birinci hissəsinin adı.

3. Homofonik formalarda (üçhissəli forma, sonata forması) başlanğıc hissə. Tətbiqi hər zaman vacib sayılmır. Əsas hissəni hazırlamaq məqsədi daşıyır, xarakterinə, tempinə və digər xüsusiyyətlərinə görə əsas hissə ilə oxşar və ya təzadlı ola bilər.

Mürəkkəb xanələr – bir neçə vurğuya malik xanələr; vurğulardan biri daha qüvvətli, digərləri nisbətən zəif olur; bir neçə sadə xanənin birləşməsi kimi baxılır.

Mürəkkəb kadans – müxtəlif funksiyalı qeyri-sabit akkordları özündə cəmləşdirən kadans.

Mürəkkəb stretta – mövzunun strettalı (kanonik) imitasiyası olub, onun müxtəlif formalarını özündə cəmləşdirir.

Mürəkkəb üçhissəli forma – üç hissədən ibarət musiqi forması; hər bir hissəsi bir qayda olaraq, özlüyündə ikihissəli və ya üçhissəli formadan ibarətdir. Kənar hissələr (birinci və üçüncü) oxşardır, III hissə repriza adlanır. İkinci hissə yeni musiqi materialına əsaslanır və çox zaman trio adlandırılır.

Müştərək akkord – iki tonallıqda təsadüf olunan, lakin müxtəlif pillələrdə yerləşən akkord; məs., C-dur I (c-e-g) = G-dur IV (c-e-g)

Mütənasib taktlar (xanələr) – simmetrik quruluşlu xanələr olub, bərabər məsafədə yerləşən bir neçə vurğulu hissələrdən ibarətdir; başqa sözlə, eyni ölçülü bir neçə sadə xanədən təşkil olunmuş mürəkkəb xanələr.

Müvazi intervallar (paralel intervallar) – eyni həcmli intervalların ardıcıl hərəkəti; parallel səs hərəkəti nəticəsində əmələ gəlir.

Müvazi səs hərəkəti (paralel səs hərəkəti) – eyni vaxtda iki səsin eyni istiqamətdə bərabər interval münasibətində hərəkəti. Melodik səslər arasında intonasiya oxşarlığını üzə çıxarır. Bu zaman səslər paralel intervallarla hərəkət edir.

Müvazi tonallıq (paralel tonallıq) – eyni səs tərkibinə, lakin müxtəlif tonikaya malik major və minor tonallıqları: məs., Do major – lya minor. Müvazi – paralel tonallıqların tonikaları bir-birindən kiçik tersiya məsafəsində geri qalır.

N

Natamam sekstakkord – kvinta tonu buraxılmış septakkord (nadir hallarda tersiya tonu buraxılır).

Natamam takt – xanə ölçüsünün bir neçə qismini əhatə edən xanə: məs., ¾ ölçüsündə xanədə yalnız 1 və ya 2 çərək verilə bilər.

Natural alətlər – mis nəfəsli alətlər; yalnız natural səs sırasını səsləndirmək imkanına malik olan alətlər belə adlanır.

Natural flajoletlər – simli alətlərdə aşıq simin dəqiq bölgü hissələrində barmaqla yüngül toxunmaqla əmələ gələn harmonik yan səslər.

Natural major – major məqamının əsas şəkli: ton-ton-yarımton-ton-ton-ton-yarımton quruluşuna malikdir.

Natural məqamlar – yeddi pilləli diatonik məqamlar qrupunu bildirən termin.

Natural minor – minor məqamının əsas şəkli: ton-yarımton/a>-ton-ton-yarımton-ton-ton quruluşlu səs sırasına malikdir.

Natural pərdə – məqamın dəyişikliyə uğramayan əsas pərdələri.

Neopolitan sekstakkordu – II əksildilmiş pillədən qurulan sekstakkord; başqa sözlə, minor subdominantası olub, kvinta əvəzinə kiçik seksta daxil edilir. İtaliyanın Neapol şəhərinin adı ilə bağlı olub, XVII əsrin bəstəkarlıq təcrübəsində meydana gəlmişdir. Avropa bəstəkarlarının əsərlərində geniş tətbiq olunmuşdur.

Nəfəsli musiqi alətləri (üfləmə alətlər) – havanın alətin daxilinə üfürülməsi (nəfəs verilməsi) üsulu ilə səs əldə olunur, hazırlanma materialına görə növlərə bölünür: mis alətlər – truba, kornet, trombon, tuba, valtorna və s. ağac alətlər fleyta, hoboy, klarnet, faqot və s. Quruluşuna görə növləri: dəlikli alətlər, qamış dilçəkli alətlər, müştüklü alətlər.

Nəfir – nəfəsli musiqi aləti.

Nəğməkar – mahnı ifaçısı.

Nəğməkar səsi (avaz) – insanın səs telləri vasitəsilə musiqi səslərini (müəyyən yüksəkliyə malik səsləri) oxumaq qabiliyyəti. Tembrindən və diapazonundan asılı olaraq, uşaq, qadın və kişi səslərinə bölünür.

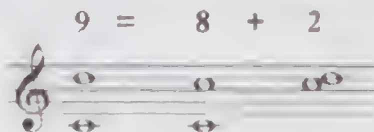
Nəğmə müəllifi – mahnı janrında əsərlər yaradan şəxs.

Nəqərat – kuplet formasının bir hissəsi olub, hər dəfə dəyişilməz mətn və melodiya ilə təkrarlanır.

Noktürn (*fr.* nocturne – gecə) – XIX əsrdə geniş yayılmış instrumental (nadir hallarda vokal) pyes adı; lirik düşüncəli xarakter daşıyır, əsasını geniş inkişaflı axıcı melodiya təşkil edir.

Nona (*lat.* nona – doqquzuncu) –

1. Doqquz pillə həcmində olan interval; 9 rəqəmi ilə işarə olunur.

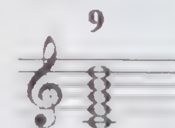


Kiçik nona – k.9 – həcmi 6½ tona bərabərdir. Böyük nona – b.9 – həcmi 7 tona bərabərdir. Mürəkkəb intervallara aiddir: oktavadan sonra sekunda birləşməsindən ibarətdir.

2. Verilmiş səsdən hesablanan doqquzuncu səs.

3. Nonakkordun sıx düzülüşündə (tersiyalarla düzülüşündə) yuxarı səsi – nona tonu.

Nonakkord – ardıcıl tersiyalarla düzülmüş beş səsdən ibarət akkord; kənar səslər nona intervalı əmələ gətirir.



Nonet (*alm.* Nonett, *lat.* nonus – doqquzuncu) –

1. Doqquz ifaçıdan ibarət ansambl.
2. Hər birinin ayrıca partiyası olan doqquz ifaçı üçün yazılmış əsər.

Not (*lat.* nota – işarə, qeyd) – ayrı-ayrı musiqi səslərinin işarəsi; qaralanmış və ya boş oval şəklində yazılır, müxtəlif işarələr əlavə olunur. Notun qrafik təsviri səsin uzunluğunu; onun beşxətli not sətrindəki yeri – səsin yüksəkliyini bildirir.

Notasiya – musiqinin xüsusi qrafik işarələrlə yazılması.

Not sətirləri – beş paralel horizontal düz xətdən ibarət sətir; üzərində notlar yazılır; xətlər aşağıdan yuxarı sayılır (birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci); səsin yüksəkliyini təyin etməyə xidmət edir.

Not sətrində notlar a) xətlərin üzərində; b) xətlərin arasında; c) yuxarıdakı xəttin üstündə; d) aşağıdakı xəttin altında yazılır. Eyni zamanda, not sətrindən yuxarıda və aşağıda yazılan əlavə xətlərdən də istifadə olunur.

Not sətrində yazılmış notların adı və onların hansı oktavaya mənsub olması sətrin başlanğıcında qoyulan açar işarəsi ilə təyin olunur; yazılmış səslərin yüksəkliyini dəqiqləşdirmək üçün alterasiya işarələri tətbiq edilir.

Not yazısı – bax Notasiya.

Novelletta (*ital.* novelletta – kiçik hekayə) – musiqidə müxtəlif xarakterli – lirik, dramatik, rəvayət xarakterli pyeslərə verilən ad; bu kimi əsərlərdə kiçikhəcmli mövzuların növbələşməsi lirik və ya dramatik xarakterli epizodların dəyişməsini xatırladır.

Novemol (*lat.* novem – doqquz) – doqquz notdan ibarət xüsusi ritmik qrup; səslənmə uzunluğuna görə səkkiz eyniölçülü nota bərabərdir.

Nöqtə –

1. Notun və ya pauzanın uzunluğunu bir yarım dəfə artıran işarə; notun və ya pauzanın sağ tərəfində qoyulur.
2. Notun stakkato ifa olunmasını göstərən işarə; notun altında və ya üstündə yazılır.

Nüans (*fr.* nuanse) – çalar, boya; musiqi əsərinin ifası zamanı tətbiq olunan rəngarəng cəhətlər.

O

Obertonlar (*alm.* obertone – üst tonlar) – əsas tonun tərkibinə daxil olan əlavə səslənmələrdir ki, bunlar simin, yaxud hava sütununun titrəyişi nəticəsində əmələ gəlir.

O. əsas tondan yuxarıda səslənir. Titrəyişin tezliyi əsas tonun titrəyiş tezliyindən bir neçə dəfə artıqdır.

O. səsin və alətin tembrini dəyişir. Bəm səsə dolğunluq, yumşaqlıq, yuxarı səslərə cingiltilik, kəskinlik gətirir.

Obliqato (*lat.* obligatus – vacib, mütləq) – orkestrdə və ya ansamblda vacib, dəyişməz, əvəzolunmaz alət.

Oda, mədhiyyə (*yun.* – mahnı) – təntənəli mədhiyyə xarakterli musiqi pyesidir. Bir şəxsə və ya əlamətdar hadisəyə həsr olunmuş musiqi janrıdır.

Oxuma, ğina – vokal oxuma sənəti; musiqi ifaçılığının ən qədim növlərindən biri olub, musiqi əsərinin obrazlı-bədii məzmununu müğənni səsi ilə çatdırmaq vərdişlərinə əsaslanır.

Oxuma solo (birsəsli) və ansambl (duet, trio və s.) və xor şəklində olur. Oxuma əsasən instrumental müşayiətlə səslənir.

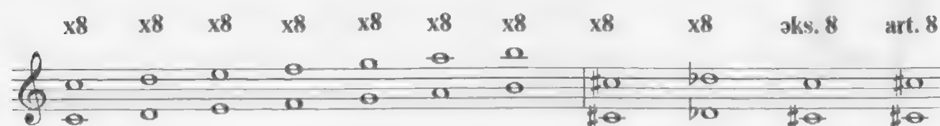
Oktava (*lat.* octava – səkkizinci)

1. Səkkiz pillə həcmində interval: məs., do^1-do2; re^1-re2 və s. 8 rəqəmi ilə qeyd olunur. Xalis oktava – x8 – səkkiz pillə həcmində altı tona bərabərdir.
2. Bərabər temperasiyalı səs sırasının bir hissəsi olub, on iki müxtəlif yüksəklikli səsləri (do-dan si-yə kimi) özündə cəmləşdirir. Oktavaların adı: sub-kontroktava,

kontroktava, böyük oktava, kiçik oktava, birinci oktava, ikinci oktava, üçüncü oktava, dördüncü oktava, beşinci oktava.

3. Bas kişi səsinin xüsusi növü olaraq, ən aşağı səsləri əhatə edir – bas-profundo.

4. Verilmiş pillədən hesablanan səkkizinci pillə.



Oktavaya intiqal – səslənmənin oktava məsafəsində yuxarı və ya aşağı köçürülməsi; oktavaya transpozisiya.

Oktet (*alm.* oktett, *lat.* octo – səkkiz) –

1. Səkkiz ifaçıdan ibarət ansambl.

2. Səkkiz ifaçı üçün, hər birinin xüsusi partiyası olmaqla bəstələnən əsər.

Oktola – səkkiz notun bir vurğu altında birləşməsindən əmələ gələn ritmik fiqur.

Onaltılıq not – uzunluq ölçüsünə görə bütöv notdan 16 dəfə kiçik olan not; dörd 16-lıq not bir çərək nota bərabərdir və bir vurğuya ifa olunur.

Opera (*ital.* opera – hadisə, əsər) – orkestrin müşayiəti ilə səhnədə ifa olunan musiqili dram. Burada aktyorlar musiqi mətnini oxuyurlar və vokal sənəti səhnə ustalığı ilə qovuşdurulur.

Opera libretto əsasında yazılır və pərdələrə, səhnələrə, şəkillərə bölünür.

Operanın əsas tərkib hissələri: ariyalar, reçitativlər, ansambllar, xorlar, balet səhnələri, uvertüra, simfonik antraktlar.

Operetta (*ital.* operetta, *fr.* operette – kiçik opera) – komik xarakterli musiqili səhnə əsəri.

Operettada vokal musiqi, rəqs, estrada sənəti elementləri ilə aşılanmış balet, xor, danışıq dialoqları vəhdət təşkil edir.

Opus (*lat.* opus – əsər) – ayrı-ayrı musiqi əsərinin işarə olunması; bununla bəstəkarlar yaratdıqları hər bir əsəri ardıcıllıqla nömrələyirlər.

Oratoriya (*lat.* oratorium – nitq, bəlağət) – xor, solist, orkestr üçün yazılmış böyükhəcmli musiqi əsəri; epik-dramatik xarakterə və inkişaflı süjetə malikdir.

Oriamentika (*lat.* ornamentum – bəzək, zinət) – əsas melodik xətti bəzəyən nisbətən kiçik uzunluqlu səslər. Ornamentikanın növləri: passajlar, fiqurasiyalar, fiorituralar, tremolo, vibrato və s.

Orkestr (*yun.* orchestra) – Qədim Yunanıstanda teatr tamaşaları zamanı xorun səhnə qarşısındakı yerini bildirən anlayış. Zaman keçdikcə mənasını dəyişmişdir.

1. Müxtəlif alətlərdə çalan musiqiçilər kollektivi; musiqi əsərini birlikdə ifa edirlər.

2. Orkestrin növləri tərkibinə daxil olan alətlər qrupuna, ifaçıların sayına görə fərqlənir: simfonik orkestr (birər tərkibli, ikiqat tərkibli, üçqat tərkibli), kamera orkestri, simli orkestr, nəfəs alətləri orkestri, estrada orkestri, xalq çalğı alətləri orkestri.

3. Teatrda sənhənin qarşısındakı çökəklikdə orkestrin oturduğu yer.

Orkestr səsləri; Çalarlar – orkestrdə hər bir alətin ayrıca partiyası. Alətlərin səslərinin uzlaşdırılmasından yaranan tembr xüsusiyyətləri.

Orkestrləmə – orkestrləmə – orkestr üçün nəzərdə tutulmuş əsərin müəyyən olunmuş alətlər üçün tərtibatı. Bax Orkestr, Partitura.

Orqan (*yun.* Organon – alət) – irihəcmli nəfəsli klavişli alət, çoxsaylı borulardan ibarətdir.

Borular müxtəlif registrə uyğun köklənir. Alətin ümumi diapazonu genişdir və bərabər temperasiyalı səs sırasını tam əhatə edir.

Müasir orqan mürəkkəb mexanizmə malikdir, elektromotorla hərəkətə gətirilən körüklərdən hava borulara ötürülür. Orqançalan əllə (manuali) və ayaqla (pedal) klavişlərdə çalaraq aləti səsləndirir.

Ostinato (*ital.* ostinato – inadlı) – eyni bir səsin ardıcıl təkrar olunması; Ostinat fiqur – ritmik və ya melodik ifadənin ardıcıl olaraq, dəfələrlə təkrarlanması (bax Basso ostinato).

Ö

Ölçü – xanədəki güclü və zəif payların kəmiyyət ölçüsünü bildirən işarə; kəsrlə göstərilir: kəsr xəttinin altındakı rəqəm xanə bölgüsünün uzunluğunu, üstündəki rəqəm xanədəki payların miqdarını bildirir. Məs., $^2/_4$; $^3/_4$; $^4/_4$; $^3/_8$; $^6/_8$ və s.

P

Parafraza (*yun.* paraphrasis – təsvir, söyləmə) – virtuoz xarakterli musiqi əsəri olub, digər əsərlərdən iqtibas olunmuş bir və ya bir neçə mövzunun variasiya olunmasına, işlənilməsinə əsaslanır. Mövzular xalq musiqisindən, yaxud da məşhur bəstəkar əsərlərindən alınır.

Paralelizm (*yun.* parallelismos - hərfi: yanaşı duran) - iki səsin eyni vaxtda, eyni istiqamətdə bərabər interval məsafəsində müvazi hərəkəti.

Bax Müvazi səs hərəkəti, müvazi intervallar, müvazi tonallıqlar.

Partitura (*ital.* partitura – bölünmə, paylaş ma) – ansambl musiqisinin not yazısı. Partiturada ansambl iştirakçılarının partiyaları bir-birinin altında elə yazılır ki, eyni vaxtda səsləndirilən partiyalar bir vertikal üzrə yerləşir.

Partiturada partiyaların düzülüş sırası belə olur: adətən hər bir alətlər qrupu daxilində yuxarıdan aşağıya doğru, registrinə görə ən yüksək səsli alətlərdən başlayaraq, daha qalın səsli alətlərə kimi ardıcıllıqla.

Simfonik partiturada alətlərin yuxarıdan aşağıya doğru düzülüş qaydası:

– ağac nəfəsli alətlər qrupu: fleytalar, hoboylar, klarnetlər, faqotlar;

– mis nəfəsli alətlər qrupu: valtornalar, truba, trombon, tuba;

– zərb alətləri qrupu: litavralar, qeyri-müəyyən səsyüksəkliyinə malik alətlər:

– (üçbucaq, kastanyet, baraban, tam-tam və s.), müəyyən səsyüksəkliyinə malik alətlər (zənglər, ksilofon, çelesta);

– əlavə olunan alətlər: arfa, fortepiano, orqan;

– simli alətlər qrupu: birinci və ikinci skripkalar, violalar, violonçellər, kontrabaslar.

Partiya (*lat.* pars – hissə, qrup) -

1. Ansamblda bir ifaçı və ya unison şəkildə bir neçə ifaçı tərəfindən ifa olunan notlar.

2. Musiqi əsərinin tərkib hissəsi; məs., operada (digər musiqili səhnə əsərlərində) hər hansı iştirakçının ifa etdiyi rol partiya adlanır.

3. Sonata formasında ekspozisiyanın bölməsi: əsas partiya, köməkçi partiya.

Passaj (*fr.* passage – keçid) – bir istiqamətə (yüksələn və ya enən) yönəldilmiş tez templi musiqi frazası, kiçik musiqi parçası; virtuoz xarakterli olub, eynitipli fakturaya və yaxud ifaçılıq üsuluna əsaslanır; qammavarı və ya arpeciolu passajlardan daha çox istifadə olunur.

Passakalya (*ital.* passacaglia)

1. Ağır templi qədim italyan rəqsi.

2. Bu rəqsdən yaranan polifonik variasiya forması, basso ostinatonun bir növü olub, üçqisimli ölçüyə əsaslanır.

Pastoral (*lat.* pastoralis – çobansayağı) – təbiət qoynunda sakit, idillik səhnənin, sadəlövh hisslərin tərənnümünə həsr olunmuş musiqi pyesi.

Patefon - qrammofon vallarını səsləndirmək üçün cihaz.

Pauza (*yun.* pausis - fasilə) –

1. Musiqinin səslənməsində müvəqqəti olaraq fasilə: əsərin müxtəlif yerlərində, hər hansı bir səsdə verilir.

2. Fasilənin uzunluğunu bildirən işarə. Pauza notların uzunluğuna bərabər olur. Növləri: bütöv pauza, yarım pauza, çərək pauza, səkkizlik pauza və s.



Pedal (*fr.* pedale; *lat.* pes, pedis – ayaq) –

1. Bir sıra musiqi alətlərində ayaqla hərəkətə gətirilən xüsusi mexanizm. Fortepiano alətində səsin zəiflədilməsi və yaxud uzadılması üçün pedaldan istifadə olunur.

Orqan alətində pedal böyük klavişlərdən ibarət klaviatura şəklindədir və orqançalan onu ayaqları ilə basaraq hərəkətə gətirir.

2. Orqan punktu.

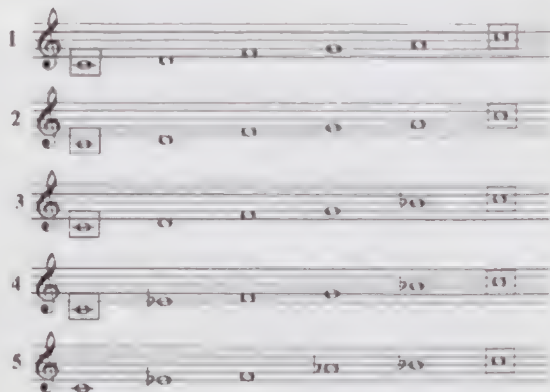
Pedalizasiya –

1. Fortepianoda çalğı zamanı pedallardan istifadə olunması.
2. Pedallaşdırma, pedalla işləmə texnikası.
3. Bax Pedal.

Pentaxord (*yun.* pente – beş, chorde – sim) – hər hansı lad səs sırasının yanaşı düzülmüş beş səsi.

Pentaton səsdüzümü, pentatonika (*yun.* pente – beş, tonos – ton) – oktava çərçivəsində müxtəlif yüksəkliyə malik beş səsdən ibarət səs sırası; qonşu səslər arasındakı məsafə ardıcıl böyük sekundalar və kiçik tersiyalardan ibarət olur.

Bax Anhemiton səs sırası.



Perpetuum mobile (*lat.* perpetuum mobile – daimi hərəkət) – virtuoz xarakterli musiqi əsərinin adı; eyni uzunluqlu səslər üzərində qurulan əsas mövzunun tez-tez və fasiləsiz olaraq təkrarlanmasına əsaslanır.

Peyk (sputnik) – fuqada dominanta tonallığında səsləndirilən mövzu.

Pərdə – qammanın, səs sırasının, məqamın (ladın) ayrıca götürülmüş bir səsi.

Pianino (*ital.* piano sözünün kiçildilmiş şəkli) – kiçik piano; fortepiano alətinin bir növü.

Piano (*ital.* piano) – yavaş, zəif; səsin gücünü göstərən məfhum. p hərfi ilə işarə olunur. Bax Dinamika.

Pianoçu – fortepiano alətinin ifaçısı.

Pikkolo, cürə (*ital.* piccolo – kiçik)

1. Alətin ən yüksək səsli növünün adı.
2. Kiçik fleytanın qısaldılmış adı.

Pissikato (*ital.* pizzicato – barmaqla) – kamanlı simli alətlərdə barmaqla çalmağın xüsusi üsulu.

Piston (*fr.* piston – tıxac, yaylı düymə) – bir sıra mis nəfəs alətlərində xüsusi quraşdırılmış mexanizm.

Plaqal kadans (*yun.* plagios, *lat.* plagalis – köməkçi, əlavə) – tonika və subdominanta funksiyasına aid akkordlardan əmələ gələn kadans – tamamlanma.

Poema (*yun.* poiema – əsər) -

1. Şeirlə yazılmış lirik-rəvayət xarakterli ədəbi əsər.
2. Musiqidə lirik-rəvayət xarakterli sərbəst quruluşlu instrumental əsər.

Polifonik variasiyalar – polifonik musiqinin müxtəlif forma və üsullarından istifadə olunaraq yaradılır; növləri – basso ostinato, passakalya, çakona və s.

Polifoniya (*yun.* poly – çox, phone – səs; hərfi: çoxsəslilik) –

1. Eyni vaxtda səslənən bir neçə bərabər hüquqlu və müstəqil bədii əhəmiyyətli melodik xətləri cəmləşdirən çoxsəslilik.

Polifonik musiqidə uzlaşdırılan melodik xətlər müxtəlif intonasiya və ritmik quruluşa, kulminasiya və kadanslara malik olsa da müəyyən qayda-qanunlara əsaslanaraq, birgə səslənmədə qovuşur.

Polifoniyanın növləri: kontrast polifoniya (bax kontrapunkt), imitasiyalı polifoniya (bax imitasiya), səsaltı polifoniya.

2. Polifonik quruluşlu çoxsəsliliyi öyrənən elm.

Polifoniya (*yun.* poly – çox, phone – səs)

1. Çoxsəsliliyin bir növü; bir neçə müstəqil bədii əhəmiyyətə malik melodik təbəqələrin eyni vaxtda bərabər səslənməsindən əmələ gəlir.

Polifoniyada uzlaşdırılan səslər intonasiya və ritm baxımından müxtəlif olub, zaman baxımından vurğularına, kulminasiya və kadanslarına, motiv bölgüsünə görə üst-üstə düşmür, dinamika və tembrinə görə fərqlənir. Polifoniyanın növləri: kontrapunkt, imitasiyalı polifoniya, səsaltı polifoniya.

2. Polifonik quruluşlu musiqini və polifonik formaları öyrənən elm sahəsi.

Polimetriya (*yun.* poly – çox, metron - ölçü) - ikisəsli və ya çoxsəsli quruluşlu musiqidə iki və ya bir neçə xanə ölçüsünün eyni vaxtda uzlaşdırılması.

Poliritmiya (*yun.* poly – çox və riyhmos – ritm, *hərf.* - çoxritmli) – çoxsəsli musiqi quruluşunda eyni vaxtda bir neçə müxtəlif ritmik şəklin birləşməsi.

Politematizm – çoxsəsli musiqi quruluşunda eyni vaxtda bir neçə mövzunun uzlaşdırılması.

Politonallıq (*yun.* poly – çox + tonallıq) – çoxsəsli musiqidə müxtəlif səs təbəqələrinin eyni zamanda müxtəlif tonallıqda hərəkəti.

Polonez (*fr.* polonaise – polyak) – qədim mənşəli polyak rəqsi; bir qədər tezləşdirilmiş addımlama tempində təntənəli yürüş xarakterinə malikdir.

Popurri (*fr.* pot-pourri, hərfi mənada – müxtəlif növlü qarışıq yemək) – müxtəlif rəngarəng musiqi parçalarından tərtib olunmuş pyes.

Portamento (*ital.* portamento, hərfi mənada – davranış) –

1. Solo oxuma və bəzi alətlərdə çalğı zamanı bir səsdən digərinə axıcı keçid.

2. Dinamik və ritmik cəhətdən rəvan və axıcı ifanı bildirən işarə; notun üstündə cızıqla göstərilir.

Postlüdiya (*lat.* postludium; post - sonra, ludus – oyun) – musiqi əsərinin sonuna əlavə olunan müstəqil xarakterli hissə. Oxuma hissəsinin sonunda instrumental yekun.

Pozisiya (*lat.* positio – mövqe, vəziyyət)

1. Musiqi alətində çalan zaman əllərin vəziyyəti.

2. Simli alətdə çalan zaman sol əlin vəziyyəti.

Prelüd, müqəddimə (*lat.* prae - əvvəl, ludus – oyun) -

1. Giriş – əsərin əvvəlində verilən, onun əhvali-ruhiyyəsinə müvafiq kiçik instrumental pyes.

2. Müxtəlif xarakterli kiçik həcmli instrumental pyesə verilən ad.

Prima (*lat.* prima - birinci)

1. Bir pillə həcmində interval və ya iki eyniadlı səs arasında əmələ gələn interval. 1 rəqəmi ilə işarə olunur. Xalis prima – x1 – eyni səsin təkrarlanmasından əmələ gəlir (0 tona bərabərdir): məsələn, do – do; başqa sözlə, unison. Artırılmış prima – art.1 – eyniadlı səs arasında yarımton məsafəni bildirir: məsələn, do – do-diyez; Əksildilmiş prima olmur.

2. Verilmiş səsdən hesablanaraq, birinci pillə.
3. Akkordun əsas tonu.
4. Bəzi musiqi alətlərin soprano növü.



Proqram – bax Proqramlı musiqi.

Proqramlı musiqi – musiqinin əsas janrlarından biri.

Proqramlı musiqiyə elə instrumental əsərlər aiddir ki, onların məzmunu proqram adlanan xüsusi mətnlə şərh olunur. Proqram bəstəkar tərəfindən hər hansı ədəbi əsərdən seçilir və ya xüsusi olaraq yazılır. Əsərin müəyyən adla adlandırılması da onun proqramını açıqlayır.

Proloq – Bədii əsərdə başlanğıc, müqəddimə, giriş.

Proposta (*ital.* proposta – təklif) – Kanonda birinci hərəkətə başlayan səs. Bax Risposta.

Pult – bax Püpitr.

Püpitr (*fr.* pupitre) – not qoymaq üçün dayaq, altlıq.

Pyes (*fr.* piece) – tamamlanmış musiqi əsəri.

R

Rapsodiya (*yun.* rhapsodia) –

1. Qədim Yunanıstanda xalq arasında gəzəri müğənnilər – rapsodlar tərəfindən ifa olunan epik poemalar.
2. Xalq mövzuları əsasında parafraz formasında qurulan virtuoz instrumental pyes.

Real fuqa – real cavab növündən istifadə olunan fuqa.

Reçitativ (*ital.* reçitative – deklamasiya) – vokal musiqinin elə bir xüsusi növüdür ki, danışığın sözün intonasiyası və ritmi cəhətdən təbii nitqə yaxındır.

XVI–XVIII əsrlərdə operanın yaranması ilə əlaqədar meydana gəlmişdir; sonradan digər musiqi janrlarında – oratoriya, kantata, mahnı və s. istifadə olunur.

Refren, nəqərat (*fr.* refrain – nəqərat)

1. Rondo formasında təkrarlanan əsas mövzu.
2. Kuplet formasında ikinci hissə – nəqərat.

Registr (*lat.* registrum – siyahı) – səs diapazonunun eyni tembrə malik müəyyən bir hissəsi.

Registrin növləri: aşağı registr, yuxarı registr, qarışıq registr – mikstr.

Rekviyem (*lat.* "Requiem, aeternam dona eis, Domine") – adı latın mətninin ilk cümləsi: "İlahi, onlara əbədi rahatlıq ver" sözlərindən yaranmış, ölənlərin xatirəsinə həsr olunmuş dini matəm messası.

Reminissensiya (*lat.* reminiscentia – xatirə)

1. Bir musiqi əsərində digər əsərin təsiri altında yaranan və onun cizgilərini xatırladan əlamət.

2. İrihəcmli əsərin ayrı-ayrı hissələrində əvvəldə verilmiş bir mövzunun səslənməsi (bax Leytmotiv).

Repertuar (*lat.* repertorium – siyahı) – hər hansı ifaçı, yaxud ifaçı qrupu, teatr truppası tərəfindən ifa olunan əsərlərin toplusudur.

Repriz (*fr.* reprise – təkrarlanma, bərpa olunma)

1. Sonata formasında sonuncu əsas bölmə; işlənmə bölməsindən sonra səslənərək, əsas tonallığa qayıdışla şərtlənir; ekspozisiyanın mövzularının əsas tonallıqda səsləndirilməsi üzərində qurulur.

Reprizanın növləri: dəqiq, qısaldılmış, güzgülü repriza və s.

2. Fuqada yekunlaşdırıcı hissənin şərti adı.

3. Üçhissəli və rondo formasında təkrarlanan hissə.

4. Müxtəlif quruluşlu pyeslərdə hər hansı bir bölmənin ikinci dəfə təkrarlanması.

Rezonans (*lat.* rezono – hay verirəm, səsə səs verirəm) – akustik hadisədir; bu zaman vibrator adlanan maddədəki rəqsin titrəyişinin təsiri nəticəsində rezonator adlanan maddədə eyni sürətli rəqslər (titrəyişlər) əmələ gəlir ki, bu da səsin gücünü artırır.

Rezonans dəlikləri – musiqi alətlərinin gövdəsində yerləşir və səsin təsir gücünün artırılmasına xidmət edir.

Rəqəmləmə – müasir dövrdə akkordların işarələnməsi; akkordun üstündə və ya altında qoyulur:

– Rum rəqəmləri ilə akkordun qurulduğu pillənin sıra sayı (I, II, III, IV, V, VI, VII) göstərilir;

– onların sağ tərəfində aşağıda qoyulan kiçik ərəb rəqəmləri akkordun növünü bildirir ($^5/_3$ – üçsəslinin əsas şəkli, 6 – sekstakkord, $^4/_6$ – kvartsekstakkord, 7 – septakkordun əsas şəkli, $^6/_5$ – kvintsekstakkord, $^4/_3$ – terskvartakkord, 2 – sekundakkord, 9 – nonakkord);

– rum rəqəminin sağ tərəfində yuxarıda qoyulan kiçik ərəb rəqəmləri akkordun tərkibindəki səsləri göstərir (1 – əsas ton, 3 – tersiya tonu, 5 – kvinta tonu, 7 – septima tonu, 9 – nona tonu).

- "+" (müsbət) və yaxud "-" (mənfi) işarəsi səslərin yüksəlib-əksildilməsini, lad alterasiyasını bildirir;

kiçik hərflərlə ladın hansı şəklindən istifadə olunduğu göstərilir (n – natural, h – harmonik, m - melodik);

- akkordun harmonik funksiyası böyük hərflərlə qeyd olunur (T – tonika funksiyası, D - dominanta funksiyası, S – subdominanta funksiyası).

- "±" işarəsi alterasiyalı akkordları bildirir.

Rəqəmlənən bas – bax Basso-kontinuo, General bas.

Rəqəmlər sistemi – bax Rəqəmləmə.

Rəng – bax Azərbaycan musiqi terminləri – rəng.

Riçerkata (*ital.* ricercato – incə, zərif) – XVI əsrdə geniş yayılmış instrumental pyes adı; hər hansı bir mövzunun və onun variantlarının arasıkəsilməz rəngarəng kontrapunk şəkilli inkişafına əsaslanır.

Risposta (*ital.* risposta – cavab vermək) – kanonda ikinci və sonrakı səslər; başlanğıc səsi – propostanı imitasiya edən melodik xətt.

Ritm (*yun.* rithmos – rəvan axarlı hərəkət) – musiqidə səslərin uzunluqlarının aksentlərlə növbələşməsi və qarşılıqlı münasibəti. Hər bir musiqi əsəri özünəməxsus ritmə malik olur. Ritmin ölçüsü – metr və yaxud vəzn adlanır.

Ritmik fiqur – ritmin dəfələrlə təkrar olunan xarakterik parçası; adətən, hər bir rəqsdə ritmik fiqurlar hərəkətləri müşayiət edir.

Riturnel (*fr.* ritournelle, *ital.* ritorno – döndərmə, təkrarlama) –

1. Vokal musiqidə oxumanı çərçivəyə alan və mətnin ayrı-ayrı misraları arasında ifa olunan instrumental musiqi parçaları.

2. Rəqs musiqisində rəqsdən əvvəl verilən və onunla növbələşən instrumental musiqi parçaları. Bax Azərbaycan musiqi terminləri – rəng.

Romans (*isp.* romanse – roman dilində, yəni ispanca) –

1. İnstrumental müşayiətlə solo səs üçün yazılan lirik mahnı.

2. Kamera – vokal musiqinin əsas janrlarından biri. R. orta əsrlərdə İspaniyada meydana gəlib, sonra başqa ölkələrə yayılmışdır. Romansın növləri: ballada, elegiya, barkarola.

3. Vokal musiqidən iqtibas olunmuş lirik xarakterli instrumental pyes.

Romantizm (*fr.* romantizme) – Avropa ölkələrində (Almaniya, Böyük Britaniya və b.) XVIII əsrin sonu – XIX əsrin əvvəllərində ədəbiyyatda, daha sonra musiqidə təşəkkül tapmış bədii cərəyandır.

Lirikanın üstünlüyü, tənhalıq mövzusuna maraq, insanın daxili aləminin açılması, əsərlərin avtobioqrafik səciyyə daşıması, miniatür formalara meyil – romantik üslubun xarakter cəhətləridir.

Musiqidə R.-min ilk nümayəndəsi F.Şubertdir. F.Mendelson, H.Berlioz, F.List, R.Vaqner və b. bəstəkarlar romantizmin nümayəndələridir.

Rondo (*fr.* rondeau – dairə) –

1. Bir mövzunun müxtəlif epizodlarla növbələşərək dəfələrlə təkrar olunmasına əsaslanan musiqi forması. Təkrar edilən mövzu – refren – ən azı üç dəfə keçməlidir, epizodların sayı ikidən az olmamalıdır. Rondo formasının sxemi belədir: A B A C A

2. Rondo formasında yazılmış pyes. Mənşəyi rəqs musiqisi ilə bağlıdır.

Rondo-sonata – bax Rondo – sonata forması.

Rondo-sonata forması – özündə sonata və rondo əlamətlərini qovuşduran musiqi forması: sonata formasında olduğu kimi ekspozisiya və repriza hissələrinə malikdir; rondodakı kimi, əsas mövzu – refren əsas tonallıqda üç dəfə keçirilir.

Sonata silsiləsinin final hissələrində bu formadan iztifadə olunur.

Royal (*fr.* royal – kral, şahanə) – klavişli-simli alət olan fortepianonun əsas növü.



S

Sakshornlar – genişmenzuralı müştüklü nəfəs alətləri ailəsi. Eyni konstruksiya malik alətlər olub, ixtiraçı A.Saksın adı ilə bağlıdır.

Saksofon – dilçəkli nəfəs aləti; konus şəkilli gövdəsi var, quruluşuna və səsçıxarma imkanlarına görə klarnetə yaxındır. 1841-ci ildə belçikalı ixtiraçı A.Saks tərəfindən düzəldilmişdir. Nəfəsli və estrada orkestrlərində istifadə olunur.



Salam marşı – marş musiqisinin bir növü.

Sapma, sapınma – yönəlmə, bitməmiş modulyasiya: əsas tonallıqdan köməkçi tonallığa ötəri keçid və əvvəlki əsas tonallığa qayıdış.

Sarabanda (*isp.* zarabanda) – qədim ispan rəqsi. XVI əsrdə saray dairələrində geniş yayılmışdır. Ağır tempdə, üçqismli ölçüdə, təntənəli yürüş xarakterli musiqiyə malikdir.

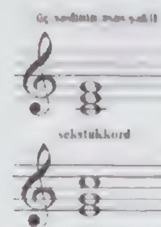
Seksta (*lat.* sexta – altıncı) –



1. Altı pillə məsafəsində interval. 6 rəqəmi ilə işarə olunur. Kiçik seksta – k6: həcmi 4 tona bərabərdir; Böyük seksta – b6: həcmi 4½ tona bərabərdir. Artırılmış seksta – art.6: həcmi 5 tona bərabərdir. Əksildilmiş seksta – əks.6: həcmi 3½ tona bərabərdir.
2. Verilmiş səsdən sonra altıncı pillə.

Sekstakkord – üçsəslinin birinci dönməsi; tersiya tonu aşağıda yerləşən akkord.

Sekstakkord – dörd şəkildə olur: əsas şəkil, kvintsekstakkord, terskvartakkord, sekundakkord.



Sekstet (*alm.* Sextett, *lat.* sextus – altıncı) –
1. Altı ifaçıdan ibarət ansambl.
2. Altı ifaçı üçün bəstələnmiş və hər ifaçının xüsusi partiyası olan əsər.

Sekstol (*lat.* sextus – altıncı) – Altı notdan ibarət xüsusi ritmik fiqur olub, səslənmə uzunluğuna görə eyni şəkilli dörd nota bərabərdir.

Sekunda (*lat.* secunda – ikinci)
1. İki pillə məsafəsində interval. 2 rəqəmi ilə işarə olunur. Kiçik sekunda – k2: həcmi ½ tona bərabərdir. Böyük sekunda – b2: həcmi 1 tona bərabərdir. Artırılmış sekunda – art.2: həcmi 1½ tona bərabərdir. Əksildilmiş sekunda – əks.2: həcmi 0 tona bərabərdir.
2. Verilmiş səsdən sonra ikinci pillə.

Sekundakkord – septakkordun üçüncü dönməsi; septima tonu basda yerləşən akkord. Səs tərkibi aşağı səsdən başlayaraq, sekunda, kvarta, seksta intervallarından ibarətdir.

Sekvensiya (*lat.* sequento – ardınca gələn, izləyən)
1. Harmoniya təlimində melodik parça və ya harmonik dönmənin yeni yüksəklikdə təkrarlanmasıdır.
2. Orta əsr monodiyasının janrlarından biri; ən məşhur S. nümunələri – "Dies irae", "Stabat mater" – orta əsrlərdə oxunan katolik nəğmələridir.

Sekvensiyasayağı – sekvensiya halqalarının zəncirvarı xətli hərəkətinə əsaslanan inkişaf üsulu; başqa sözlə, sekvensiya tipli hərəkət.

Semeyoqrafiya (*yun.* sema – işarə, graphe – yazmaq) – işarələrlə yazmaq mənasını verir, başqa sözlə – not yazısı.

Senzura (*lat.* caesura – bölgü) – musiqi əsərində tamamlanmış hissələri və ya frazaları bir-birindən ayıran kiçik pauza; ifa zamanı nəfəs dərməni xatırladır.

S.-nın yeri adətən ifaçı tərəfindən müəyyən olunur, bəzən bəstəkar tərəfindən not sətrinin üzərində V və ya digər işarələrlə göstərilir.

Septakkord – dörd səsdən ibarət tersiya quruluşlu akkord. Tərkibində səslərin düzülüş ardıcıllığı: 1 – əsas ton, 3 – tersiya tonu, 5 – kvinta tonu, 7 – septima tonu.



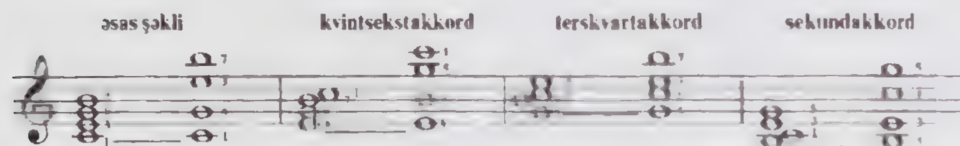
Əsas və septima tonları arasında əmələ gələn septima intervalının keyfiyyətinə görə (böyük, kiçik, əksildilmiş) aşağıdakı növlərə bölünür:



Böyük septakkordlar;
Kiçik septakkordlar;
Əksildilmiş septakkord.

Major və minor ladlarının pillələri üzərində müxtəlif növlü septakkordlar qurulur.





Septet (*alm.* Septett, *lat.* septem – yeddi) –
1. Yeddi ifaçıdan ibarət ansambl.
2. Yeddi ifaçı üçün bəstələnmiş və hər ifaçının xüsusi partiyası olan əsər.

Septima (*lat.* septima – yeddinci) –
1. Yeddi pillə məsafəsində interval. 7 rəqəmi ilə işarə olunur.
Kiçik septima – k7: həcmi 5 tona bərabərdir.
Böyük septima – b7: həcmi 5½ tona bərabərdir.
Əksildilmiş septima – əks.7: həcmi 4½ tona bərabərdir.
2. Verilmiş səsdən sonra yeddinci pillə.

Septol (*lat.* septem – yeddinci) – yeddi notdan ibarət xüsusi ritmik fiqur olub, səslənmə uzunluğuna görə eyni şəkilli dörd nota bərabərdir.

Serenada (*ital.* serenata – axşam mahnısı) – qadına müraciətlə oxunan məhəbbət mahnısıdır. Müğənni, adətən, lütnya, mandolina, yaxud gitarada özünü müşayiət edərək oxuyurdu.

İtaliyada, İspaniyada və b. ölkələrdə xalq məişətində geniş yayılmışdır. Sonralar vokal və instrumental musiqi yaradıcılığına bir janr kimi daxil olmuşdur.

Səkkizlik not – səslənmə müddətinə – uzunluğuna görə bütöv notdan səkkiz dəfə kiçik olan not (və ya bütöv notun səkkizdə bir hissəsinə bərabər uzunluq). İki səkkizlik not bir çərək nota bərabərdir.



Səkkizlik pauza – uzunluğuna səkkizlik nota bərabər olan pauza.



Sərbəst forma – musiqi əsərinin ümumqəbulolunmuş tipik formalara uyğun olmayan sərbəst quruluşlu kompozisiyası.

Sərbəst səpki (üslub)

1. Polifoniyanın bir üslubu; ciddi üslubdan fərqli olaraq, harmonik funksiyalara əsaslanır, dissonansların ardıcıl tətbiqi, axıcı diatonik səs hərəkəti, rəvan ritm, səslənmənin və melodik hərəkətin ümumi tarazlığı pozulur. XVII əsrdən başlaya-

raq, müasir dövrə kimi bir sıra bəstəkarların və bəstəkarlıq məktəblərinin üslubunu xarakterizə edən termindir.

2. Polifoniya və ya kontrapunkt fənninin bir bölməsi.

Səs –

1. Musiqi fakturasını təşkil edən hər bir melodik xətt.
2. Müğənni səsi.

Səsaltı –

1. Musiqidə əsas mətnin variantları.
2. Yuxarıdakı əlavə səslərin aşağıda səslənən melodiyaya zidd olması.
3. Bir səsdə davam edən səslərin o biri səslərə qarşı olmasıdır.
4. Səsaltı düzümü polifoniyanın növlərindən biridir, adətən, xalq xorlarında geniş istifadə olunur.

Səs dəlikləri – nəfəsli musiqi alətlərinin gövdəsində müəyyən səs sırası əldə etmək məqsədilə açılan dairəvi dəlik.

Səsdüzümü – səslərin yüksəkliyinə görə ardıcıl düzülmüş sırası. Səsləri qavramaq və öyrənmək üçün onların ilkin sadə sistemləşdirilməsi.

Səsdüzümünün növləri:

a) ayrı-ayrı alətlərin və ya müğənni səsinin ifaçılıq üçün əlverişli olan bütün səslərini əhatə edən səsdüzümü;

b) hər hansı musiqi əsərində, onun hissələrində və ya elementlərində (melodiya və s.) istifadə olunan səsləri əhatə edən səsdüzümü;

c) bütöv musiqi sistemlərinin məcmusunu əks etdirən səsdüzümləri (bərabər temperasiyalı səsdüzümü).

Səs hərəkəti – birlikdə səslənərək musiqi toxumasını təşkil edən səslərin melodik hərəkətidir.

Polifonik əsərlərdə S.H.-nin əsas məqsədi hər səsin müstəqil səslənməsidir. Homofonik əsərlərdə köməkçi səslərin əsas səslərə tabe olmasıdır.

Səslərin hecavi adları – bax Hərfi adlar.

Səs qatarı – bax Səsdüzümü.

Səs, səda – səslənən cismin (sim, hava borusu, metal, dartılmış dəri və s.) ehtizazı nəticəsində əmələ gəlir. Səsin əsas keyfiyyətləri: a) yüksəklik; b) uzunluq; c) tembr; d) qüvvət. Səsin növləri: 1. fiziki səslər; 2. musiqi səsləri.

Səs sistemi – ciddi surətdə bir-birilə qarşılıqlı əlaqədə olan müəyyən yüksəklikdə səslərin ardıcıl düzülüşü.

Bax Bərabər temperasiyalı quruluş.

Səsyazma – musiqi ifasının texniki vasitələrlə cihazlara köçürülməsi: qrammofon valı, maqnitofon lenti, CD-DVD kimi səsyazma vasitələrindən istifadə olunur.

Si bemol

1. Musiqi səslərindən birinin hecalı adı.
2. Transpozisiyalı alətləri birləşdirən səs quruluşu (in-B).
3. Yeddi notdan biridir.

Si bemol major – iki bemol işarəli (si bemol, mi bemol) olan major tonallığı.

Si bemol minor – açarda beş bemol işarəsi olan minor tonallığı.

Si major – açarda beş diyez işarəsi olan major tonallığı.

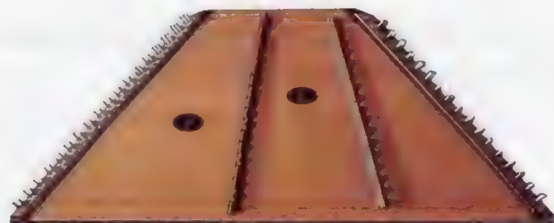
Si minor – açarda iki diyez işarəsi olan minor tonallığı.

Silsilə formalar (*yun.* kyklos – dairə, dairəvi) – musiqi əsərinin quruluş forması olub bir neçə tamamlanmış, müxtəlif xarakterli və templi hissələrdən ibarətdir; bu hissələr daxili vəhdət və kontrast prinsipinə əsaslanaraq ardıcıllaşır.

S. formalara süita, sonata silsiləsi aiddir; XVIII əsrin II yarısından sonatalar, simfoniyalar, instrumental konsertlər instrumental ansambllar bu formada yazılır.

Sim – musiqi alətlərinin üzərinə çəkilən, ehtizaza gətirilən zaman müəyyən yüksəklikli səslər əmələ gətirən möhkəm ip. Simlər damardan (heyvan damarından və ya bağırsağından), ipəkdən, metaldan hazırlanaraq, sadə və ya burulmuş (kanitelli) olur.

Simbal (*yun.* kymbalon – kimbal) – çoxsimli alət; gövdəsi üzərinə simlər çəkilmiş trapesiya şəkilli qutudan ibarət olub, taxta çubuqlarla çalınır.



Simfonietta (*ital.* Sinfonietta – sinfonia sözünün kiçik forması) – kiçikhəcmli, qısaldılmış masştablı simfoniya.

Simfonik fantaziya – poetik süjet əsasında yazılmış proqramlı birhissəli əsər.

Simfonik lövhə – təsviri proqramlı, xarakterli, birhissəli simfonik əsər; proqramlı musiqinin əsas növlərindən biri.

Simfonik lövhə sonata üçhissəli formada yazıla bilər, lakin sərbəst quruluş onun üçün daha xarakterikdir.

Simfonik orkestr – bir neçə müxtəlif alətlər qrupundan – skripka, nəfəsli, zərb alətləri ailəsindən təşkil olunmuş orkestr. Alətlərin bu cür birləşməsi Avropada XVIII əsrin ortalarında meydana gəlmişdir.

S. orkestrin tərkibinə simli alətlər qrupu, ağac nəfəsli və mis nəfəsli alətlər qrupu, zərb alətləri qrupu daxildir.

Hazırda tərkibindəki alətlərin müxtəlif növlərinə görə kiçik S. orkestr, böyük S. orkestrlər vardır. Həmçinin ikiqat və üçqat tərkibli orkestrlər təşkil olunur.

Simfonik poema – lirik və ya dramatik məzmunlu, rəvayət xarakterli birhissəli proqramlı simfonik əsər. Adətən sərbəst formada qurulur.

Simfoniya
(*yun.* symphonia – ahəngdar, həmsaz, həmavaz)
– müasir mənada sonata silsiləsi formasında yazılmış orkestr üçün əsər.

S. XVIII əsrdə Avropa ölkələrində instrumental musiqinin təkamülü nəticəsində meydana gəlmişdir.

S. adətən dörd hissədən ibarət olur:

birinci hissə – dramatik xarakterli, sonata formasında olur;

ikinci hissə – (şərti olaraq andante adlandırılır) ağır templi, lirik xarakterlidir, üçhissəli formada, sonata və ya variasiya formasında yazılır;

üçüncü hissə – menuet və ya skerso olur – cəld templi, dəqiq ritmli, rəqs xarakterli musiqi məzmununa malikdir, üçhissəli (təzadlı orta bölmə – trio) formadadır;

dördüncü hissə – final coşqun, bayram əhvali-ruhiyyəlidir, rondo, variasiya və ya sonata formasında olur.

Bəzi bəstəkarların yaradıcılığında beş, altı və yeddi hissəli S.-a, bəzən bir hissəli S.-a rast gəlinir.

Simli alətlər – üzərinə sim çəkilmiş alətlər; səsçıxartma üsullarına görə dartımlı, kamanlı, zərbli və klavişli alətlərə bölünür.

Simli kvartet –

1. Dörd ədəd simli-kamanlı musiqi alətindən ibarət ansambl. Tərkibi: birinci və ikinci skripka, viola, violonçel. Geniş ifaçılıq imkanlarına malik bu ansambl XVIII əsrin ortalarında yaranmışdır.

2. Sonata silsiləsi formasında dörd simli alətdən ibarət ansambl üçün yazılmış əsər.

3. Simfonik orkestrdə simli qrupda violonçel və kontrabas ümumi partiyaya malik olarsa, belə adlandırılır.

Simli kvintet –

1. Beş ədəd simli-kamanlı alətdən ibarət ansambl. Tərkibi: a) iki skripka, iki viola, violonçel; b) iki skripka, viola, iki violonçel.

2. Beş alətdən ibarət simli ansambl üçün yazılmış pyes.

3. Simfonik orkestrin simli qrupun tam tərkibi (birinci və ikinci skripkalar, altlar (violalar), violonçellər, kontrabaslar) belə adlandırılır.

Simli trio –

1. Skripka, viola və violonçeldən ibarət ansambl.
2. Üçsimli alətdən ibarət ansambl üçün yazılmış pyes.

Simmetrik xanələr – bir-birindən bərabər zaman məsafəsində yerləşən vurğulu hissələrdən ibarət xanələr. Başqa mənada, eyniölçülü bir neçə sadə xanədən təşkil olunmuş mürəkkəb xanələr; ikihissəli, üçhissəli, dördhissəli xanələrə bölünür.

Simsaxlayan – simli musiqi alətlərində simlərin uclarının birləşdirildiyi detal.

Sinc – bax Azərbaycan musiqi terminləri. – Sinc.

Sinkopa (*ital., yun.* synkope – kəsib gödəltmə; *fr.* – özündən getmə) – xanənin zəif hissəsində verilən vurğulu aksentli not. S. çox zaman xanənin güclü hissəsindəki pauzadan və ya əvvəlki xanə ilə bağlayıcı notdan sonra istifadə olunaraq ritmdə gözlənilməz, kəskin element əmələ gətirir.

Sitra (*yun.* kithara – kifara) – simli musiqi aləti; üzərinə simlər çəkilmiş kiçikhəcmli rezonans qutusundan ibarətdir və barmaqlara taxılan xüsusi üskük vasitəsilə simlər dartılaraq səs çıxarılır.

Sonata (*ital.* sonata, *lat.* sonare – səslənmək) –

1. XVI əsrdən XVIII əsrin ortalarına kimi hər cür instrumental musiqi əsərləri belə adlandırılırdı; əsasən dörd alət üçün (iki skripka, violonçel, orqan və ya klavir üçün) nəzərdə tutulan, quruluşuna görə süitaya bənzər rəngarəng pyeslər silsiləsi, hissələrdən biri fuqa ola bilirdi.
2. XVIII əsrin ortalarından bir və ya iki alət üçün yazılmış sonata silsiləsi formasında (üç və ya dörd hissədən ibarət, birinci hissəsi sonata formasına əsaslanan) əsər.

Sonata alleqrosu – sonata silsiləsinin birinci hissəsi, bir qayda olaraq, sonata formasında və alleqro tempində yazılır, buna görə də çox zaman sonata forması əvəzinə, sonata alleqrosu və ya sonata alleqro forması adlandırılır.

Sonata dueti – iki alətdən ibarət ansambl üçün sonata.

Sonata forması – instrumental musiqinin geniş inkişaf etmiş formasıdır. XVIII əsrdə Vyana klassiklərinin (Y.Haydn, V.A.Motsart, L.V.Bethoven) yaradıcılığında S.f.-nın klassik quruluşu bərqərar olur.

S.f. üç bölmədən – ekspozisiya, işlənmə, reprizadan ibarətdir, bəzən giriş və koda bölmələri də olur. Klassik S.f. iki mövzu – əsas və köməkçi mövzular əsasında qurulur ki, bunların arasında müəyyən edilmiş tonallıq münasibəti var (T – D; T – parallel tonallıq).

Ekspozisiya bölməsində əsas və köməkçi mövzular; onların arasında bağlayıcı mövzu, köməkçi mövzunun ardınca tamamlayıcı mövzu verilir.

İşlənmə bölməsində ekspozisiyanın mövzuları inkişaf etdirilir; Reprizada isə ekspozisiyanın mövzuları əsas tonallıqda səslənir.

Sonatina (*ital.* sonatina – kiçik sonata) – kiçikhəcmli sonata, işlənmə bölməsi nisbətən kiçik masştablı olur; ifaçılıq baxımından o qədər də çətin deyil.

Sonsuz melodiya – bax sonsuz kanon.

Soprano (*ital.* sopra – yuxarıda, yüksəkdə) –

1. Yüksək qadın səsi; diapazonu birinci oktavanın do səsindən – üçüncü oktavanın do səsinə kimi. Növləri: koloratur soprano, lirik soprano, dramatik soprano, lirik – koloratur, lirik-dramatik soprano.



2. Harmoniya kursunda dördsəsli düzülüşdə birinci, ən yüksək səs.

Soprano açarı – bax Açar.

Spikkato – simli alətlərdə çalğı üsulu, simi dartmaqla (cımcıqla) səsləndirməni nəzərdə tutur.

Stakkato (*ital.* staccato – ayrılmış, qırılmış) – ifaçılıq üsulu, səslərin qırıq-qırıq, bir-birindən pauzalarla ayıraraq ifa olunmasını nəzərdə tutur, notların üstündə nöqtələrlə qeyd olunur.

Stretta (*ital.* stretta – sıxlaşdırma, sıxlaşdırılmış) – fuqada mövzunun kanonik şəkildə keçirilməsi; bu zaman mövzunun ayrı-ayrı hissələri eyni vaxtda müxtəlif melodik xətlərdə səslənir. Polifoniyada ən mürəkkəb və gərgin ifadə vasitələrindən biri hesab olunur.



Subdominant (*lat.* subdominanta – alt qatdakı hakim səs)

1. Majorun və ya minorun dördüncü pilləsi; bu ladların əsas pillələrindən biri olub, tonikadan kvinta aşağıda yerləşir; başqa sözlə, alt dominanta. Rəqəmlə – IV, hərflə – S işarə olunur.

2. Harmoniyada IV pillədə qurulan üçsəslinin adı.

Subdominant funksiyası – ladların major-minor sistemində IV pillədə qurulan üçsəslinin funksiyası; qeyri-sabit akkord olub, verilmiş tonallıqda harmonik cazibəsinə görə qeyri-müəyyən xarakter daşıyır. IV, II, VI pillələrdə qurulan akkordlar subdominanta funksiyasına aiddir.

Subdominant sahəsi – yönəlmə (sapma) zamanı istifadə olunan əlavə (köməkçi) tonallıqlar dairəsi; onların tonika üçsəslisi əsas tonallıqda subdominanta funksiyasına aid akkordlardan ibarətdir: məsələn, Do majorda subdominanta sahəsinə re minor, Fa major, fa minor, lya minor aiddir ki, bu tonallıqların tonika üçsəslisi Do majorda II, IV və VI pillənin akkordlarıdır.

Subkontroktava – bərabər temperasiyalı səs sırasının ən aşağı, qalın səslənməyə malik hissəsi.

Surdina (*ital.* sordino, sordo – kar, zəif eşitmə) – müxtəlif alətlərdə çalğı zamanı səsin zəiflədilməsi məqsədilə istifadə olunan qurğu; simli alətlərdə taxtadan və ya metaldan düzəldilmiş daraqşəkilli olur, simlərin üzərinə taxılır; nəfəsli alətlərdə armudabənzər taxta qurğu olub alətin borusunun içinə qoyulur və onun ağzını tutaraq səsin boğuq çıxmasına səbəb olur. Notlarda con sordino (*ital.* – surdina ilə) və senza sordino (*ital.* – surdinasız) sözləri ilə işarə olunur.

Süita (*fr.* suite – ardıcıllıq) – bir neçə tamamlanmış pyesdən ibarət silsilə əsər; obraz məzmununa və quruluşuna görə fərqlənən pyeslər kontrastlıq prinsipi ilə növbələşir. XVI əsrdə İtaliyada meydana gəlmiş və professional musiqidə geniş yayılmışdır.

Sümsü – nəfəsli musiqi aləti.

Süni flajoletlər – bir sıra simli musiqi alətlərində eyni zamanda iki barmaqla simin sıxılmasından alınan xüsusi səslər (harmonik yansəslər).

Süvari borusu – nəfəsli musiqi aləti.

Ş

Şaqqıldaq – zərb aləti (bax Alət, Musiqi alətləri).

Şarmanka (*fr.* "Charmante Catherine" mahnısının adı ilə bağlıdır) – XVIII əsrin əvvəlində icad olunmuş musiqi aləti; kiçikölçülü qutuya bənzər, orqan tipli, mexaniki çalğı üsulu ilə – dəstəyin hərəkəti ilə səsləndirilən alət.

Ştrix (*alm.* strich – cizgi, xətt) – musiqi alətində çalğı zamanı səsin ifadə tərzi; ifaçılıq üsulu; əsas ştrixlər – leqato, stekkato və s.

T

Takt (*lat.* tactus – təsir, təmas) – musiqi ölçüsü daxilində bir qüvvətli vurğudan növbəti qüvvətli vurğuya kimi yerləşən və fasiləsiz olaraq təkrarlanan metrik hissə.

Xanələr not yazısında xanə xətti ilə bir-birindən ayrılır. Xanənin quruluşu xanə ölçüsü ilə (metr) ifadə olunur. Xanələrin növləri:

a) sadə xanələr – bir qüvvətli vurğuya malikdir. Məsələn, 2/4, 3/4, 3/8.

b) mürəkkəb xanələr – iki və daha artıq qüvvətli vurğuya malikdir. Məsələn, 4/4, 6/8 və s.

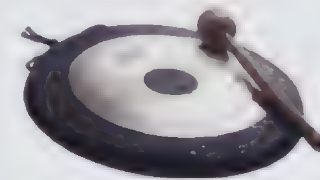
Taktönü – birinci xanə xəttinə qədər yazılmış və tam xanə əmələ gətirməyən notlar; adətən xanənin zəif vurğulu hissəsindən başlanan pyeslərdə rast gəlinir.

Tamaşa, quruluş – opera, balet və s. əsərlərin səhnəyə qoyulması.



Tamburin (*ital.* tamburino – kiçik baraban) – zərb musiqi aləti.

Tam-tam (*ital.* tam-tam) – zərb musiqi aləti. İrihəcmli metal diskdən ibarət olub, səthinə böyük toxmaqla vurularaq çalınır.



Tanqo – ispan rəqsi.

Tapmacalı kanon – kanonun bir növü: yalnız bir səs – proposta yazılır, ifaçı imitasiya edən səslərin başlandığı yeri və intervalı özü təyin etməli olur.

Tarantella – İtalyan xalq rəqsi, cəld templi, $^3/_8$ və ya $^6/_8$ ölçülü musiqiyə malikdir. İtaliyada Taranto şəhərinin adı ilə bağlıdır. XIX əsrdə geniş yayılmış virtuoz xarakterli pyesin adı.

Tema, mövzu (*yun.* thema – müzakirə və ya danışıq predmeti) – melodik və forma cəhətdən tamamlanmış, bitkin musiqi fikrini bildirən musiqi qurumu. Kompozisiyanın vacib amili sayılır; musiqi əsərində müəyyən məna, ideya, daşıyıcısıdır; obrazın xarakter xüsusiyyətlərinin təcəssümündə mühüm rol oynayır.

Tembr (*fr.* timbre – fərqlənmə, nişan) – səsin rəngidir. T. – obertonların müxtəlif uyğunluğu, uzlaşmasıdır.

Səsin tembri – musiqiyə dərin ifadəlilik verir, musiqinin bədii ifadə vasitələrindən birini təşkil edir.

Vokal ifaçılıqda T. mühüm faktor olub, mimika və intonasiya ilə sıx bağlıdır.

İnstrumental musiqidə – hər bir alət özünəməxsus səs tembri ilə fərqlənir.

Temp (*ital.* tempo; *lat.* tempus – vaxt) – musiqidə zaman vahidindəki payların (hissələrin) sayı ilə müəyyən edilən hərəkət sürətidir. T. musiqi əsərinin ifasının mütləq sürətini müəyyənləşdirir.

T. xüsusi italyan terminləri ilə işarə olunur: məs., allegro, andante, tempo di marsia və s.

Əsərin xarakteri, üslubu, janrı müəyyən templə bağlıdır. Metronom vasitəsilə T.-in daha dəqiq təyin edilməsi mümkündür. T.-in doğru təyin edilməsi dirijorun bacarığından, təcrübəsindən, ənənələrə riayət etməsindən asılıdır.

Temperasiya (*lat.* temperatio – mütənasib, uyğun) – müəyyən yüksəkliyə malik səslərin düzülüş sistemi.

Bərabər temperasiya – oktavanın 12 eyni məsafədə (yarımtonlarla) bölgüsünə əsaslanır (bax Bərabər temperasiyalı səs sırası).

Temperasiya edilmiş kök – bax Bərabər temperasiyalı səs sırası.

Tenor – yüksək kişi səsi. Növləri: lirik tenor, dramatik tenor. Diapazon səsi: do[1] – si-bemol[2]



Tenor açarı – bax Açar.

Terset (*alm.* Terzett, *lat.* tertius – üçüncü) –
1. Üç ifaçıdan ibarət vokal ansambl.
2. Vokal ansambl üçün yazılmış əsər. Bax Trio.

Tersiya (*lat.* tertia – üçüncü) –
1. Üç pillə məsafəsində interval. 3 rəqəmi ilə işarə olunur.
   Kiçik tersiya – k.3: həcmi 1½ tona bərabərdir;
   Böyük tersiya – b.3: həcmi 2 tona bərabərdir.
   Artırılmış tersiya – art.3: həcmi 2½ tona bərabərdir.
   Əksildilmiş tersiya – əks.3: həcmi 1 tona bərabərdir.
2. Verilmiş səsdən sonra üçüncü pillə.

Tessitura (*ital.* tessitura – məğz) – səs diapazonuna daxil olan səslərin konkret əsərdə işlənilməsidir.

T. növləri bunlardır:
- yuxarı tessitura – səs diapazonunun yuxarı səsləri;
- orta tessitura – səslənmə üçün olduqca rahat bir hissə;
- aşağı tessitura – səs diapazonunun aşağı notları.

Tetraxord (*yun.* tetra – dörd, chorde – sim) – səs sırasının yanaşı düzülmüş dörd pilləsi. Ladın alt tetraxordu – I, II, III, IV pillələrini, üst tetraxordu – V, VI, VII, VIII pillələrini əhatə edir.

Təkrarlama işarələri – musiqi əsərinin not yazısında istifadə olunan və onun bütünlüklə və ya müəyyən hissələrinin təkrarlanmasını bildirən işarələr: repriza (://:), volta (1.-2.), Da capo və s.

Təqti – təqti etmək, təqtiləşdirmək. Taktın – xanənin hər bir qismini hər hansı bir hərəkətlə qeyd etmək.

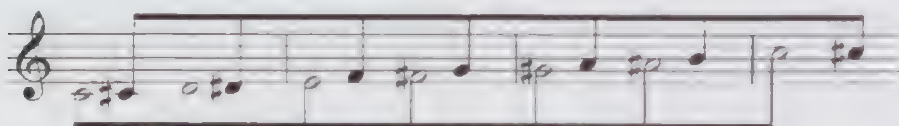
Tənasüb, nisbət – musiqidə ifadə vasitələrinin – səslərin, akkordların, tonallıqların, formanın hissələrinin və s. qarşılıqlı əlaqəsini nəzərdə tutan termin.

Tərmin – musiqi ifaçılığında müəyyən vərdişləri əxz etmək üçün istifadə olunan çalışmalar.

Tokkata (*ital.* toccata, toccare sözündən – toxunmaq) – ilkin mənada klavişli musiqi alətləri üçün yazılmış hər hansı əsər. Müasir mənada – cəldtempli, bərabər uzunluqlu dəqiq metroritmli hərəkətə əsaslanan pyes.

Ton (*yun.* tonos – gərginlik, vurğu) –

1. Müəyyən yüksəkliyə malik səs;
2. Bərabər-temperasiyalı səs sırasında iki səsin yüksəklik münasibəti; iki yarımtona bərabər ton – bütöv ton.
3. Köhnəlmiş mənada – lad.
4. Akkordun səsi: əsas ton, tersiya tonu, kvinta tonu, septima tonu, nona.



Ton kəmiyyəti – bax İntervalın keyfiyyəti.

Tonallıq – müəyyən bir ladın tonikasının adı; adətən tonallıq dedikdə eyni vaxtda lad və tonika, yəni ladtonallıq nəzərdə tutulur: məs., do minor, A-dur və s.

Hər bir tonallıq öz açar işarələri ilə fərqlənir, yəni səslərin tərkibini müəyyənləşdirən alterasiya işarələrinə malikdir.

Major-minor sisteminin və diatonik melodik ladların tonallıqları diyez və bemol işarəli olur. Açar işarələrinin artan qaydada düzülüşü cədvəli daimi və dəyişməzdir; bax Kvarta-kvinta dairəsi.

Tonallıqların yaxınlığı – tonallıqların qohumluq dərəcəsi; ümumi akkordların sayına və əhəmiyyətinə görə təyin olunan iki tonallıq arasındakı qarşılıqlı münasibət.

Üç səviyyədə özünü göstərir:

1-ci səviyyəyə tonika üçsəslikləri ümumi akkordlar sırasına daxil olan tonal-lıqlar aiddir; məs., Do major-Sol major. 1-ci dərəcəli qohumluq səviyyəsində.

– hər bir major tonallığının 6 qohum tonallığı var (2 major və 4 minor) – II, III, IV, IVh, V və VI pillələrdə qurulan üçsəsliklər müvafiq tonallıqların tonika üçsəslisidir;

hər bir minor tonallığının 6 qohum tonallığı var – III, IV, Vn, Vh, VI və VIIn pillələrdə qurulan üçsəsliklər müvafiq tonallıqların tonika üçsəslisidir; 2-ci səviyyədə tonallıqlar arasında ən azı bir ümumi üçsəslik olur (tonika üçsəsliyi olmaya bilər).

3-cü səviyyədə tonallıqlar arasında heç bir ümumi üçsəslik olmur. Tonallıqların yaxınlığı, onların qohumluq dərəcəsi modulyasiya imkanlarını və onların xarakterini üzə çıxarır.

Tonallıq münasibətləri – bax Tonallıqların yaxınlığı.

Tonika – ladın sabit, baş pilləsi olub, digər pillələri öz ətrafında cəmləşdirir. Qısa yazılış şəkli: T

Tonika funksiyası – major-minor lad sistemində I pillədən qurulan üçsəslinin funksiyası; ladın ən sabit akkordudur; T hərfi ilə işarə olunur. Dominanta funksiyasının akkordları Tonika funksiyasına aid akkorda həll olur; eyni zamanda, bu funksiya harmonik hərəkəti yekunlaşdırmaq imkanına malikdir. Bax Kadans.

Transkripsiya – orijinalda bir ifaçı tərkibi üçün (məsələn, orkestr üçün) yazılmış əsərlərin sərbəst şəkildə başqa bir ifaçı tərkibi üçün (məsələn, fortepiano) işlənilməsi. Bax Arranje etmək; Fantaziya; Parafraz.

Transpozisiya (intiqal) – musiqi əsərinin olduğu kimi müəyyən məsafədə yuxarı və ya aşağı köçürülməsi.

Transpozisiyalı alətlər – not yazısında olduğu kimi yox, bundan müəyyən interval məsafəsində yuxarı və ya aşağı səslənən alətlər. Bir alətlər fəsiləsinə aid müxtəlif növlü alətlərin səslənməsinə görə fərqləndirilməsi. Məsələn, klarnet in-A partiyasında yazılan do (c) notu kiçik tersiya aşağı lya (a) kimi səslənir.

Trel (*ital.* trillare – cingildətmək) – melizm növü; yazılan notla onun yanındakı pillənin tez və çoxsaylı təkrarlanmasına əsaslanır. Notun üstündə tr kimi işarə olunur.

Tremolo (*ital.* tremolo – titrəyən) –

1. Eyni bir səsin cəldliklə təkrarlanması; bəzən bir neçə alətdə birlikdə də tətbiq olunur.
2. İki qonşu olmayan səslərin və ya səs birləşməsinin növbələşərək səslənddirilməsi.

Trepak (tappıldatmaq, ayaq döymək) – qədim rus xalq rəqsi, gümrah xarakterli, ikiqisimli ölçüdə olur.

Trilogiya

– Bir mövzuya həsr olunmuş üç müstəqil və tamamlanmış hissədən ibarət əsər.

Trixord (*yun.* treis – üç, chorde – sim) – üç pillədən ibarət diatonik səs sırası, adətən, tersiya və ya kvarta intervalı həcmində olur.

Trio (*ital.* trio, tre – üç sözündən) –

1. Üç ifaçıdan ibarət ansambl; vokal musiqidə – terset.
2. Üç ifaçı üçün nəzərdə tutulan, hər birinin ayrıca partiyası olan musiqi əsəri. Bax Fortepiano triosu.
3. Üçhissəli formada yazılmış marş, vals, menuet, skerso kimi musiqi əsərlərində orta bölmənin adı. Qədim dövrlərdə instrumental musiqi əsərlərində kənar hissələr orkestr tərəfindən, orta bölmə isə kontrast səslənmə yaratmaq üçün üç ifaçı tərəfindən ifa olunduğuna görə belə adlandırılırdı.

Triol (*lat.* tres – üç) – üç notdan ibarət xüsusi ritmik fiqur; uzunluğuna görə iki eyni şəkilli nota bərabərdir.

Triton (*ital.* tritono – üç tondan ibarət) –

1. Artırılmış kvarta intervalı – 4 pilləni əhatə edən, üç tona bərabər interval; intervalın xüsusi növü kimi diatonik səs sırasında özünü göstərir. Xromatik interval kimi əksildilmiş kvintaya bərabərdir;
2. Əksildilmiş kvinta intervalı – 5 pilləni əhatə edən, üç tona bərabər interval. Artırılmış kvartanın dönməsi.

Trombon (*ital.* trombone – böyük truba) – XVI əsrdə meydana gəlmiş mis nəfəsli alət. Simfonik orkestrlərdə mis nəfəsli alətlər qrupunun tərkibinə daxildir. Bax Simfonik orkestr, Partitura.



Truba (boru) (*ital.* tromba) – mis nəfəsli alət. Qədim dövrdə natural alət olmuşdur, XIX əsrdə alətin ventil mexanizminə malik xromatik növü meydana gəlmişdir.

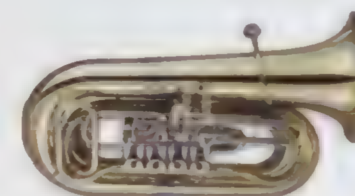
Tuba (*ital., lat.* tuba – truba) – mis nəfəsli alət. Registrinə görə ən aşağı, qalın səsli alətdir.

Tulum – qədim dövrlərdə yaranmış xalq nəfəsli musiqi aləti.

Müxtəlif ölkələrdə rast gəlinir: volınka – rus; duda – Ukrayna, Belorus; qudastviri – gürcü; sarnay – çuvaş; koza – polyak; dudı – çex; piffero – italyan; qayda – türk, bolqar; kornemyuz – fransız; zakpfeyfe – alman; baqpayp – ingilis.

Tuş – təntənəli xarakterli musiqili salamlama. Adətən təntənəli mərasimlərdə ifa olunur.

Tuşe – simli alətlərdə istifadə olunan ifaçılıq üsulu.



Tütək, sümsü – bax Azərbaycan musiqi terminləri – Tütək

U

Ud – bax Azərbaycan musiqi terminləri – ud.

Undesima (*lat.* undecima – on birinci) – interval; əsas və zirvə səslər arasındakı məsafə on bir pillədən ibarətdir; 11 rəqəmi ilə işarə olunur. Tərkibinə görə mürəkkəb interval sayılır (oktava üzərində kvarta); Xalis undesima 8,5 tona bərabərdir.

Undesimakkord – tersiyalarla qurulan altı səsdən ibarət akkord: məs., do-mi-sol-si-re-fa. Sıx düzülüşdə əsas tondan başlayaraq, tersiya, kvinta, septima, nona və undesima tonlarından ibarətdir.

Unison (*ital.* unisono; *lat.* unus – bir, sonus – səs) – birsəslilik; iki və ya üç səsin eyni vaxtda bir ucalıqda səslənməsi; xalis prima intervalının səslənməsi; bir neçə ifaçının birlikdə eyni musiqini ifa etməsi.

Untertonlar (*alm.* untertone – aşağı tonlar)

– real surətdə tətbiq olunmayan, yalnız hər hansı bir tondan qurulan interval ardıcıllığının düzülüş sırasını izah etmək üçün istifadə edilən əks mənalı anlayış:

– bir tondan yuxarı istiqamətdə qurulan harmonik ahəngdar səslər – obertonların eynilə aşağı istiqamətdə də qurulması nəzərdə tutulur;

– major və minor üçsəslisinin quruluşundakı fərqləri qarşılıqlı şəkildə izah etmək üçün bu termindən istifadə olunur.



Uşaq musiqi məktəbi – musiqi təhsili müəssisəsi; musiqi təhsilinin ibtidai pilləsi.

Uvertüra (*fr.* ouverture; ouvertur – açmaq) –

1. Musiqili səhnə əsərinin giriş hissəsi; əsərin ideya-məzmununu əks etdirən mövzulara əsaslanır; tamaşaçının diqqətini əsərin xarakterinə yönəldir; əsərin emosional mühitini hazırlayır.
2. Simfonik musiqinin bir janrı;
3. Birhissəli, adətən sonata formasında qurulan simfonik əsər.

Uyğunluq, ahəng – müxtəlif yüksəkliyə malik səslərin harmonik cəhətdən uzlaşaraq, gözəl səslənmə əmələ gətirməsi.

Ü

Üçbucaq (*ital.* triangolo) – zərbli musiqi aləti; metal düzəldilmiş üçbucaq şəklindədir; metal çubuqla çalınır; qeyri-müəyyən səsyüksəkliyində, zərif tembrə malikdir.

Üçər tərkib – simfonik orkestrin adi tərkibinin üç dəfə genişləndirilməsi; bu zaman hər nəfəsli alətin həcminə və səslənməsinə görə fərqlənən üç növündən istifadə olunur: məsələn, üç fleyta (o cümlədən, fleyta-pikkolo); üç klarnet (o cümlədən, bas-klarnet) və s.

Üçhəmsədа – bax Üçsəsli.

Üçhissəli forma – musiqi əsərlərində çox geniş tətbiq olunan forma. Üç bölmədən ibarətdir; 1-ci və 3-cü hissələr eyni musiqi materialına əsaslanır, 2-ci hissə kontrastlıq təşkil edir. Sxemi bu şəkildədir: A – B – A.

Üçhissəli xanə – üç hissəyə bölünən xanə. İki növü var: Sadə bölgülü xanədə üç hissə bir vurğu altında verilir: > – – ; Tez tempdə $^3/_1$, $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$, $^3/_{16}$ ölçülü xanələr bu qəbildəndir.

Mürəkkəb bölgülü xanədə üç hissənin hər biri vurğu altında verilir: 1-ci qüvvətli, 2-ci nisbətən zəif, 3-cü zəif. Məsələn, ağır tempdə: $^3/_4[^2/_8+^2/_8+^2/_8]$ və s.

Üçqat fuqa – üç mövzu əsasında qurulmuş fuqa. Mövzular eyni vaxtda kontrapunkt səslənmədə verilərək, üçsəslilik, üçsəsli fuqa əmələ gətirir. Üçqat fuqanın növləri:

a) ümumi ekspozisiyalı fuqa – hər üç mövzu bir vaxtda səsləndirilir.

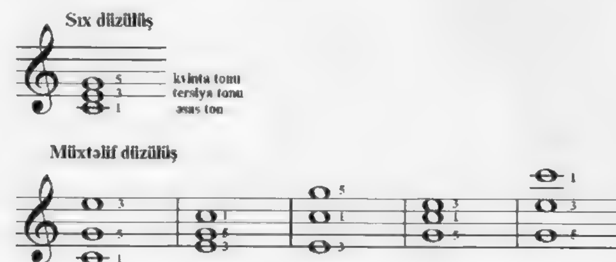
b) ayrı ekspozisiyalı fuqa – mövzular bir-birindən ayrılıqda təqdim olunaraq, üç ayrıca ekspozisiya əmələ gətirir.

c) qismən ayrı ekspozisiyalı fuqa – mövzulardan biri ayrıca ekspozisiyada, ikisi birlikdə təqdim olunur.

Üçqat kontrapunkt – eyni vaxtda üç müstəqil bədii əhəmiyyətli melodik xəttin polifonik uzlaşması.

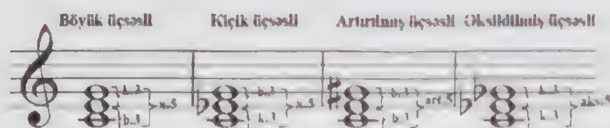
Üçsəsli – üç səsdən ibarət tersiyalarla qurulmuş akkord. Tərkibindəki səslərin adı və rəqəmlə işarəsi: 1 – əsas ton (prima), 3 – tersiya tonu (tersiya), 5 – kvinta tonu (kvinta).

Üçsəslinin interval tərkibi ardıcıl iki tersiyadan və bir ümumi kvintadan ibarət olur. Bu intervalların keyfiyyəti üçsəslinin strukturunu müəyyən edir; bundan asılı olaraq, üçsəsli böyük, kiçik, artırılmış və əksildilmiş şəkildə ola bilir.



Üçsəslinin növləri və strukturu:

Böyük üçsəsli (major üçsəsliyi) – böyük tersiya (b3)+kiçik tersiya (k3); yekunda (kənar səslər arasında) – xalis kvinta (x5). Kiçik üçsəsli (minor üçsəsliyi) – k3+b3; yekunda – x5. Artırılmış üçsəsli – b3+b3; yekunda – art.5. Əksildilmiş üçsəsli – k3+k3; yekunda – əks.5. Üçsəslinin iki dönməsi var: sekstakkord, kvintsekstakkord.



Üçsəslilik – üç müstəqil melodik xətdən ibarət polifonik faktura.

Üfləmə ağac alətlər – simfonik orkestrdə alətlər qrupu: fleyta, hoboy, klarnet, faqot və onların müxtəlif növlərini özündə cəmləşdirir.

Bu alətlər qrupunun adı onların hazırlanma materialı (ağac) və səsçıxarma üsulu (üfləyərək çalınması) ilə bağlıdır.

Üfləmə altlər – bax Üfləmə ağac alətləri; Nəfəs alətləri.

Üfüqi-mütəhərrik kontrapunkt – iki və daha artıq müstəqil ifadəli melodiyanın polifonik (eyni vaxtda) uzlaşmasıdır; bu halda səslər bədii məqsəddən asılı olaraq, müəyyən zaman və məkan münasibətində qovuşdurulur.

V

Vals (*fr.* valse; *alm.* Walzer – fırlanmaq) – alman, çex və Avstriya xalq rəqslərindən yaranmış rəqsdir. Xarakter cəhəti $^{3}/_{4}$ ölçüdə müşayiətin, özünəməxsus bərabər həcmli ritmik quruluşdan – birinci vurğuda bas, ikinci, üçüncü vurğularda akkorddan ibarətdir. Bu da müxtəlif xarakterli melodiyalar üçün plastik fon yaradır.

Vals müxtəlif sürətlə ağır və ya tez tempdə ifa olunur. Rəngarəng obrazları və hissələri təcəssüm etdirmək imkanlarına malikdir.

XIX əsrin 30-40-cı illərindən rəqs musiqisi və konsert janrı kimi geniş yayılmış, hətta simfonik musiqiyə daxil olmuşdur.

Valtorn (*alm.* Walthorn – meşə şeypuru; *ital.* corno) – mis nəfəs aləti, yumşaq tembrli səslənməyə malikdir. Simfonik orkestrdə və nəfəsli orkestrdə adətən cüt sayda istifadə olunur, həm solo, həm də müşayiətçi alət kimi tətbiq olunur. İki növü var:



1. Natural valtorn – XIX əsrin 30-cu illərinə qədər yayılmışdı. Kiçik həcmli natural səs sırasına malikdir;
2. Ventilli valtorn – XIX əsrin 30-cu illərindən ifaçılıq praktikasına daxil olub. Təkmilləşmiş alətdir, xromatik səs sırasına malikdir. Səslənmə diapazonu kontroktavanın si səsindən ikinci oktavanın fa səsinə kimi əhatə edir.

Variasiyalar (*lat.* variatio – dəyişmə, təbdil) –

1. Mövzu və onun bir sıra dəyişilmiş şəkildən təkrarından ibarət musiqi forması; hər bir dəyişilmiş təkrar – variasiya adlanır.

2. Bu formada yazılmış əsər.

V. bir obrazın müxtəlif cəhətlərini xarakterizə edir, bəzən də rəngarəng obrazlar silsiləsini xatırladır.

V. həm xalq musiqisində və həm də professional musiqidə geniş tətbiq olunur.

XVII–XVIII əsrlərdə klassik variasiya növü təşəkkül tapır. Burada ciddi quruluşlu mövzunun faktura baxımından işlənilməsi virtuozluq elementlərini ön plana çəkirdi. Belə V. çox vaxt konsert zamanı virtuoz ifaçılar tərəfindən müəyyən bir mövzu əsasında improvizə olunaraq yaradılırdı.

XIX əsrdə isə V.-ın yeni tipi meydana gəldi ki, bu da silsiləni vahid bir ideya – məzmun ətrafında birləşməyə və daha irihəcmli, mürəkkəb quruluşlu V.-ın yaradılmasına imkan verdi.

Bax Polifonik variasiyalar; İkili variasiyalar.

Varqan (*yun.* organon – alət) – musiqi aləti.

Ventil (*alm.* Wentil – qapaq, supan; *lat.* ventilo – üfürürəm, üfləyirəm) – bir sıra mis nəfəsli alətlərdə səslərin bəmləşdirilməsi üçün quraşdırılmış kiçik mexanizm. 1815-ci ildə icad olunmuşdur.

Vəzn (ölçü) – vurğulu və ya vurğusuz hecaların sayı, yaxud uzun və qısa hecaların düzülüş qaydasıdır.

1. Heca vəzni – şeirdə ritmik hissələrin – vurğuların növbələşməsinə əsaslanan vəzndir (aşıq yaradıcılığı, beşik mahnıları, bayatılar və s. bu vəzndə qurulur).

2. Əruz vəzni – ərəb klassik şeirindən Azərbaycan poeziyasına keçmişdir. Ə.v.-nin əsasını hecaların uzadılması və qısa söylənməsi, mütənasib növbələşməsi təşkil edir.

Ə.v.-nin 20-yə qədər bəhri var: həzəc, rəməl, müzare, bəhri-təvil və s.

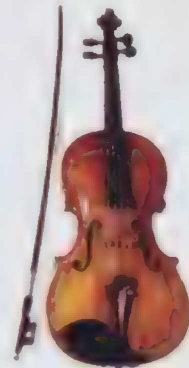


Vibrafon – müəyyən səsyüksəkliyinə malik zərb aləti; gövdəsi metal plastinkalardan qurulmuşdur, fortepiano klaviaturasını xatırladır; ucuna mahud parça bağlanmış taxta çubuqlarla çalınır.

Simfonik və estrada orkestrlərində geniş istifadə olunur.

Vibrasiya (*ital.* vibrato – titrətmə, əsmə) – arabir səsin yüksəkliyi, tembri, gücünün dəyişməsidir. V. sürəti əsərin tembrini zənginləşdirir, ona emosionallıq və dinamiklik verir.

Vibrato, vibrasiya (*ital.* vibrato; *lat.* vibratio – titrəyiş) – səs yüksəkliyinin kiçik titrəyişi; simli alətlərdə barmaq vasitəsilə simin sıxılması nəticəsində əmələ gəlir.



Viola (*ital.* viola – hansı sözdən əmələ gəldiyi məlum deyil) – skripka ailəsindən olan kamanla çalınan simli alət. Səslənməsi skripkaya nisbətən bəmdir (bax Alt).



Violonçel (*ital.* violoncello, – violone (böyük viola – kontrabas) sözünün kiçildilmiş halı) – kamanla çalınan simli musiqi aləti. Skripkaşəkilli alətlər ailəsinin böyük ölçüyə malik bir üzvü. VI əsrdə meydana gəlmişdir. Dolğun, qalın səsə malik alətdir. Solo alət kimi ansambl və orkestrlərin tərkibində geniş istifadə olunur.

Vircinel (*ing.* virginal; *lat.* virgula – ağac) – klavişli – simli alət, klavesinin bir növü. XVI–XVII əsrlərdə İngiltərədə geniş yayılmışdır.

Virtuoz (*ital.* virtuoso; *lat.* virtus – hünər, istedad) – musiqi əsərlərini texniki və bədii cəhətdən sərbəstliklə və məharətlə ifa edən musiqi ifaçısı.

Vokalist – müğənni; xüsusi məktəb keçmiş musiqiçi.

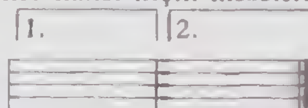
Vokaliz (*fr.* voçalise; *lat.* vocalis – sait) – sözsüz oxunan pyes. Vokal oxuma texnikasını inkişaf etdirmək üçün tətbiq olunur.

Vokalizasiya – ayrı-ayrı sait səslərin tələffüzünə əsaslanan oxuma.

Vokal kvartet –
1. Dörd müğənnidən ibarət ansambl;
Adətən V. kvartet kişi (iki tenor, bariton və bas) və ya qadın (iki soprano, messo – soprano və kontralto) müğənnilərdən ibarət olur; qarışıq tərkibli V. kvartetə (soprano, messo-soprano, tenor və bas) rast gəlinir.
2. Dörd müğənnidən ibarət ansambl üçün bəstələnmiş pyes.

Vokal musiqi (*ital.* vocale – səsli) – instrumental müşayiətlə və ya müşayiətsiz oxumaq üçün musiqi.

Volta (*ital.* volta – dönüş, dəfə) – musiqi əsərində hər hansı kiçik hissələrin təkrarını göstərən işarə; 1.2. rəqəmləri ilə işarə olunur.



Vurğu – bir səsin digərlərinə nisbətən daha qabarıq, güclü, zərblə göstərilməsi. Musiqidə periodik vurğulanma metro-pitmik bölgünün əsasını təşkil edir.

Y

Yanaşı tonallıq – əsas tonallıqdan müvəqqəti olaraq digər tonallığa keçid – yönəlmə olan tonallıq.

Yardımçı səs
1. Melodik fiqurasiyanın elementi, akkord səsində sekunda yuxarıda və ya aşağıda yerləşir, iki akkord səsinin ardıcıl təkrarları arasında tətbiq olunur.
2. Melizmlərin tərkibindəki not; yazılmış əsas notdan sekunda yuxarı və aşağı yerləşir.

Yarım not – uzunluğuna görə bütöv notdan iki dəfə kiçik olan not. Səslənmə müddətinə görə bütöv notun yarısına bərabərdir. Orta tempdə iki çərək nota bərabərdir.



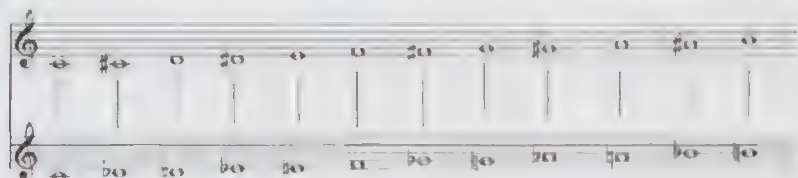
Yarım pauza – uzunluğuna görə yarım nota bərabər pauza.



Yarımton – müxtəlif yüksəklikdə yerləşən iki səs arasındakı ən yaxın məsafə. Musiqidə ölçü vahidi kimi istifadə olunur. İntervalın həcmi yarımtonlarla (və ya tonlarla) ölçülür.

Bərabər (müntəzəm) temperasiyalı sistemdə oktava 12 yarımtondan ibarətdir. Yarımtonun iki növü var: Diatonik yarımton – ladın iki qonşu pilləsi arasında əmələ gəlir: məsələn, mi-fa; sol-lya bemol.

Xromatik yarımton – ladın hər hansı pilləsi ilə onun dəyişilmiş şəkli arasında əmələ gəlir: məsələn, do-do diyez, si-si bekar.



Yekcins xor (həmcins xor) – yalnız uşaqlardan, yalnız qadınlardan və ya yalnız kişilərdən ibarət olur. Həmcins uşaq xorunun tərkibində iki əsas xor partiyası diskant və altolar partiyaları daxildir. Həmcins qadın xorunun tərkibinə iki əsas xor partiyası – soprano və altolar partiyaları daxildir. Həmcins kişi xorunun tərkibinə üç əsas partiya – tenor, bariton və bas partiyaları daxildir.

Yeridilmə, keçirilmə –

1. Fuqada mövzunun hər hansı bir səsdə tam şəkildə səsləndirilməsi.
2. Fuqada mövzunun hər səsdə bir dəfə tam şəkildə səsləndirilməsini göstərən termin.

Yubilyasiya (*lat.* yubilatio, *hərf.* – şənlik, təntənə) – qədim dövrlərdə yaranmış təntənəli oxuma növü.

Yumoreska (*alm.* humoreske; humor – mizah, yumor) – zarafat xarakterli kiçik pyes.

Yuraçka, yurka – zarafat xarakterli belorus xalq rəqsi.

Yüksəklik (irtifa) – səsin xassələrindən biri. Səslənən cismin titrəyiş tezliyinin nəticəsində əldə olunur. Səsin yüksəkliyi saniyədə titrəyişin miqdarı ilə ölçülür (bax Kamerton).

Musiqidə səslərin yüksəkliyinin bir-birinə münasibətindən mürəkkəb məntiqi musiqi əlaqələri yaranır: mütləq yüksəklik, səsin yüksəkliyi, nisbi yüksəklik.

Yürüş marşı – hərbi keçid zamanı səsləndirilən marş musiqisinin bir növü.

Z

Zəng (*ital.* campane) –

1. Zərbli musiqi aləti olub, müxtəlif ölçülü və nisbətən dəqiq köklənməyə malik zənglərdən ibarətdir. İki oktava həcmində (böyük oktavanın do səsindən – birinci oktavanın do səsinə kimi) xromatik səs sırasına malikdir. Taxta çubuqlar vasitəsilə səsləndirilir.
2. Bax Azərbaycan musiqi terminləri – Zəng.

Zəngulə – bax Azərbaycan musiqi terminləri – Zəngulə.

Zərb – bax Azərbaycan musiqi terminləri – Zərb.

Zərbli (vurma) alətlər – alətin gövdəsinə vurulmaqla səs əldə edilir. Səslənməsinə görə aşağıdakı növlərə bölünür:

– Köklənən alətlər (müəyyən səs yüksəkliyinə malik zərb alətləri) – litavrlar, ksilofon, zəng (kolokol, kolokolçik).

– Köklənməyən alətlər (qeyri-müəyyən yüksəklikli zərb alətləri) – kiçik və böyük barabanlar, kastanyetlər, tam-tam və s.

Quruluşuna görə növləri: plastinkalı alətlər, zarlı (pereponkalı) alətlər. Bax Azərbaycan musiqi terminləri – Zərbli (vurma) alətlər.

Zınqırov (*ital.* campanelli) – zərbli musiqi aləti olub, bir cərgədə düzülmüş metal plastinkalardan ibarətdir; taxta çubuqlar vasitəsilə səsləndirilir. Başqa sözlə – metallofon adlandırılır.

Zil səs – yuxarı səs, yüksək səs, nazik səs.

Zinqşpil (*alm*. Singspiel; singen – oxumaq və spiel – oyun) – Almaniyada və Avstriyada meydana gəlmiş komik opera növü; oxumaq, rəqslər danışıqla növbələşir. Zinqşpilin çiçəklənməsi dövrü XVIII əsrin ortalarına və 2-ci yarısına təsadüf edir.

Zirvə –
1. İnterval zirvəsi – intervalın yuxarıda yerləşən səsi;
2. Melodiya zirvəsi.

Zümzümə – bax Azərbaycan musiqi terminləri – Zümzümə.

MUSİQİ ƏDƏBİYYATINDA İŞLƏNƏN XARİCİ SÖZ VƏ TERMİNLƏR

A

A due, *ixt.* **a 2** – iki həmcins musiqi alətinin unison çalması.

A la... – ...sayağı, ...varı (məs., Alamakam).

A piacere – istər ifaçılıq ədası, istərsə də ritm cəhətindən sərbəst tərzdə.

A tempo – əvvəlki tempdə; əvvəldə olduğu tempə keçməli (sürətin yavaşıdılması, ya da yeyinləşdirilməsindən sonra).

A tre, *ixt.* **a 3** – üçlükdə (eyni partiyanı ifa etməli; yəni 3 həmcins musiqi alətinin unison çalması).

Abbandonamente, con abbandono – laqeyd tərzdə, şəxsi zövqə görə.

Abbassando – səsin gücünü azaldaraq.

Accarezzevole – nəvazişlə.

Accelerando, *ixt.* **accel.** – sürətini artıraraq.

Accentando – aksent; vurğunu xüsusi olaraq qeyd etmək.

Ad libitum, *ixt.* **ad lib.** –

1. Əsərin ifasında temp (sürət) və ayrı-ayrı nüansları ifaçının ixtiyarına buraxmaq;

2. Bu sözlərə aid edilmiş partiyanın (rolun) ümumi ansambldan sərbəst mövqe tutması.

Adagietto – adajioya nisbətən bir qədər yeyin.

Adagio, *ixt.* **ad-o** – aramla, sakit.

Addolorato – həzin, məyus, kədərli.

Affabile – ehtiramla, lütfkarlıqla, iltifatla

Affannato – təşvişlə, həyəcanla.

Affettamente – lovğalanaraq.

Affetto – hiss, həyəcan. Con affetto – böyük hissiyyatla.

Affrettando – tələsərək.

Agile – tələsik, cəld, çevik.

Agitato – böyük həyəcanla, təşvişlə.

All, alla – ...tərzində, ruhunda.

Alla breve – 4 çərəkli ölçüdə yazılmış musiqinin 4 sayı ilə yox, ikiyə ifa olunması, yəni hər xanənin 4 zərb əvəzinə, 2 zərb üzrə hesablanması.

Allargando – sürəti genişlədərək, asta-asta, yavaşıdaraq.

Allegretto, *ixt.* **all-to** – allegroya nisbətən bir qədər ağır, yavaş, aramlı temp (allegrodan) yavaş, andantedən yeyin.

Allegro – sürətin iti, cəld olduğunu göstərən söz.

Allentando, allentamento – sürəti azaltma.

Altri – solistdən başqa çalğıçılar qrupunun hamısı.

Amabile, con amabilita – xoş, gözəl, qəşəng tərzdə.

Amorozo – zərif, incə; con amore – həvəslə, təəşşüqlə.

Ancora – bir daha

Andante, *ixt.* **and-te, and.** –

1. Sakit addıma mütabiq orta sürəti göstərən temp;

2. Belə bir tempdə ifa olunan, lakin xüsusi bir adı olmayan musiqi pyesi.

Andantino, *ixt.* **and-no** – andanteyə nisbətən bir qədər iti sürətli temp.

Animato, con anima – böyük ruh yüksəkliyi ilə, canlı surətdə.

Aperto – açıq səslə; üfləmə alətlərdə surdina cihazının çıxarılması.

Appassionato – ehtirasla.

Archi – kamanlı musiqi alətlərinin ümumi adı.

Arco – kaman; kamanla çalmaq (bundan əvvəl pizzicato, yəni simi şəhadət barmağı ilə darta-darta çaldıqdan sonra yenə də kamanla adi qayda üzrə çalmalı).

Assai – olduqca, kifayət qədər (əlavə olduğu sözün mənasını daha da artırır, məs.: allegro assai – allegrodan daha sürətli, ya da adajio assai – adajiodan daha yavaş).

Attaca – əsərin bir hissəsindən sonra gələn hissəsinə fasiləsiz və dayanmadan keçmək.

B

Baccetta – zərbli alətlərin ağacı. Colla baccetta – litavranın, ya da böyük barabanın ağacı ilə sinclərdən biri üzərində çalmaq.

Badinerie – zarafat, nadinclik.

Barbaro – kobud surətdə.

Basson – faqot.

Batterie – zərbli alətlər qrupu.

Battuta – 1. vurğu, aksent; 2. takt (xanə).

Bene, ben – xeyli, lazım olduğu qədər, yaxşı

Bewegt – həyəcanlı, daha canlı.

Bis – 2-ci dəfə, yenə də; bu söz ilə qeyd olunmuş parçanı 2 dəfə, dalbadal ifa etməli.

Bruscamente – qaba, kobud tərzdə.

Buffo – gülməli, məzəli, komik.

C

Calando – səsin gücünü azaldaraq (bəzi hallarda eyni zamanda ifa sürətini də yavaşıdaraq).

Calmato – sakitcəsinə.

Calmo – sakit, dinc, yavaş.

Calore – hərarətlə, atəşli.

Cambia, cambiando – dəyişdir.

Camminando – tələsmədən.

Candidamente – səmimi, təbii, sadə.

Cantabile – təğənnümlə, ahəngdar, lətafətlə; musiqi alətlərində çaldıqda insan avazına təqlid edən tərzdə.

Canto – avaz, təranə, nəğməkarın oxuduğu səs (partiya).

Capo – baş, başlanğıc, ibtida. Da capo – başdan. ifa olunan parçanı başdan bir daha təkrar etməli.

Capricciozo – şıltaqçılıqla, oynaqlıqla.

Carezzando – incə, zərif tərzdə, oxşayaraq, əzizləyərək.

Cetere – tez, iti sürətlə.

Col (colla, colli, con il) – "ilə" bağlayıcısı.

Col legno – kamanla çalınan simli musiqi alətlərində simlərin üzərinə kamanın ağac tərəfi ilə vuraraq çalmaq.

Colla parte – 2-ci dərəcəli partiyaların (səslərin) ifa zamanı temp etibarilə əsas partiya (aparıcı səs) ilə uyğunlaşmalarını tələb edən göstəriş.

Come – kimi, tərzində; come prima – əvvəlki sürətdə olduğu kimi; come sopra yuxarıda göstərilən tərzdə.

Commodo, comodo – asan, rahat, qolay, rahatca.

Con – ilə (...la, ...lə) ...tərzdə, ...kimi, ...surətdə, con affetto – ehtirasla, böyük hissiyatla.

con affizione – məyus, kədərli.

con agilita – sərbəst, azad, asudə tərzdə.

con agitazione – həyəcanla, təşvişlə.

con alcuna licenza – müəyyən dərəcədə sərbəst.

con allegrezza – kədərli, məyus, ələmli.

con amore – məhəbbətlə.

con anima – ruh yüksəkliyi ilə.

con brio – atəşin-atəşin.

con calore – böyük hissiyatla, alovlu.

con celerita – tez, iti, cəld, yeyin.

con collera – qəzəbli, acıqlı.

con commodo – tələsmədən, asanlıqla.

con delicatezza – incəliklə, zərif tərzdə.

con desiderio – coşqun, dəliqanlı.

con desiderio intense – daha qızğın, daha coşqun.

con devozione – ixlaskar, pərəstişkar tərzdə.

con diligenza – səylə, diqqətlə.

con discrezione – əsas səsə, ya da əsas partiyaya müvafiq tərzdə.

con disperazione – şiddətli, qızğın, var qüvvə ilə.

con dolce maniera – zərif, incə, xoşagələn tərzdə.

con dolcezza – dadlı-duzlu, ləzzətli, zövq verən.

con dolore, con duolo – dərdli, kədərli.

con elevazione – vüqarlı, məğrur.

con entusiasmo – böyük şövq və həvəslə, sevinclə.

con espressione – dərin duyğu və ehtirasla.

con estro poetico – şairanə, ilhamla.

con fermezza – qətiyyətlə, səbatla, mətanətlə.

con festivita – təntənə ilə, məmnun, şad.

con fieressa – təkəbbürlə, məğrur surətdə.

con forza – güclü, qüvvətli.

con fretta – tələsərək, sürəti artıraraq.

con fuoco – alovlu surətdə.

con grandezza – əzəmətlə, möhtəşəm surətdə.

con gravita – məğrur və ciddi tərzdə.

con grazia, grarioso – incə və zərif tərzdə.

con gusto – zövq ilə.

con impeto – sərt, kəskin, qatı.

con ira – hiddətli, qızğın.

con lanezza – sakit, yavaş, rahat.

con mano destra – sağ əl ilə.

con mano sinistra – sol əl ilə.

con molto espressione – böyük ruh yüksəkliyi və həvəslə.

con molto passion – dərin ehtiras duyğusu ilə.

con moto – sürəti artırmaqla.

con nobile, orgoglio – nəcib duyğulu, vüqarla.

con osservanza – diqqətlə.

con precision – dəqiq surətdə.

con rabbia – dəlisov, sərsəmliklə.

con sentiment – ürəklə, səmimi, zövq ilə.

con solennita – təntənəli.

con sordini – surdin ilə.

con spirito – şövqlənərək, ruhlanaraq, ruh yüksəkliyi ilə.

con strepito – səs-küy ilə, ucadan.

con tenerezza – incəliklə.

con tristezza – kədərli, qəmgin.

con variazioni – variasiyalarla.

con vigoro – güclü, qüvvətli.

con vivezza – canlı.

con voglia – hərarətlə, coşqun surətdə.

con zelo – həvəslə.

Concento – ahəngdar, həmsaz.

Confusamente – qarma-qarışıq, nizamsız.

Contano, *ixt.* **cont.** – durğu, dayanış, çalmağı dayandıraraq pauza saxlamaq.

Continuo – aramsız, daimi, sonsuz.

Conto a tempo – bax A tempo.

Contratempo, contre-temps – sürəti azaltmaq.

Coperto – qapalı, bağlı
1. Litavralarda boğuq səs almaq üçün dərinin üzərinə flanel parça çəkmək – səsi boğmaq, qapamaq; (Valtornada xüsusi tembri olan səs əldə etmək üçün borunun ağzını əl ilə qapamaq, əli borunun içinə uzatmaq; bu üsulun qrafik işarəti plyus(+)dur);
2. Ərğənunda borular sistemi.

Cosi – belə, bu təhər, bu sayaq.

Crescendo, *ixt.* **cresc.** – artaraq, güclənərək. Musiqidə səsin gücünü getdikcə artırmaq deməkdir.

Cupo – dalğın.

D

Da capo – başdan, təzədən.

Da capo sin al Segno – başdan segno işarəsinə qədər təkrar etməlı.

Da capo sin al Segno, poi segue la coda – başdan segno işarəsinə qədər təkrar etdikdən sonra coda – ya keçməli.

Debile, debole – zəif, taqətsiz.

Debolezza – zəiflik, Con debolezza – zəiflik və taqətsizlik ifadəsini tələb edir.

Deciso – qətiyyətlə, cəsarətlə, mətanətlə.

Decompose – biçimsiz tərzdə.

Decrescendo, *ixt.* **Decresc.,** *ya da* **Dec.** – səsin gücünü tədriclə azaltmaq (sürəti azaltmaq şərtilə).

Deficiendo – sönərək.

Del, della, dello – ... dan şəkilçisi; italyan dilində yiyəlik halının əlaməti.

Deliberato – qətiyyətlə, canlı surətdə (həm də sürəti bir qədər artıraraq).

Delicat, delicato, delicamenta, delicatezza, con delicatezza – həssaslıqla, nəzakətlə, incə tərzdə, zəif.

Delie – çox sərbəst, təklifsizcəsinə.

Delizio, delizioso – mümkün qədər xoşagələn tərzdə, incəliklə.

Desiderio – arzu, həvəs, şövq.

Destra – sağ (əl).

Destramente – çevik, asanlıqla.

Detache – hərf, ayrı-ayrı; kamanlı musiqi alətlərində kaman ştrixlərindən biri.

Determinato – qətiyyətlə.

Di... – ...dan, ...dən,... da, ...də şəkilçiləri. İtalyan dilində yiyəlik halın əlamətlərindən biri; məs.: tempo di valsa – vals tempində.

Di bravura – cəsarətlə, parlaq surətdə.

Diligenza – səy göstərməklə, həvəslə.

Diminuendo – bax Decrescendo.

Disinvotto – çox sərbəst.

Disperato – ümidsizlik halını ifadə edən tərzdə.

Disprezzo – etinasız, sayğısız, laqeyd.

Distinto – aydın, rəvan.

Divisi, *ixt.* **div.** – orkestrin eynicins simli alətlər partiyalarının 2 və lazım gələrsə, bir neçə qruplara ayrılaraq hər qrupun özünəməxsus ayrılıqda partiyasının olması haqqında partiturada və həm də çalarlarda təsadüf edilən göstəriş.

Doglio – matəm; con doglio – hüzn və kədər hissini ifadə edən təbir.

Dogliosamente, doglioso – qəmgin, ələmli.

Dolce – incə və zərif; dolcissimo – son dərəcə incə və zərif.

Dolente – həzin-həzin, qüssəli.

Dolore – iztirab, ələm; con dolore – dərdlı, kədərli.

Dopo – sonra, sonradan.

Doppio – 2 qat. Doppio tempo, yaxud doppio movimento – əvvəlkinə nisbətən 2 dəfə sürətli temp.

Double – 2 qat artırma.

Due – 2; a due – ikilikdə, birgə.

Duramente – kobud, sərt, qatı.

E

E, ed – və.

Eguate – bərabər, müntəzəm (tempin, ya da səs gücünün bir qaydada davam etdirilməsini tələb edən ifadə).

Elegiaque, elegiac – məyus, kədərli.

Elevato – möhtəşəm.

Energico – cəhdlə, ciddiyyətlə, qətiyyətlə.

Enfaticamente – ifadəli.

Espressione, espressivo, *ixt.* **espr.** – böyük duyğu və canlanma hissi ilə.

Ex abrupto – birdən-birə, dərhal, qəflətən.

Exercice – təmrin.

F

Facetamente, faceto – zarafatyana, şən, sevinclə.

Facile – asan.

Fastosamente, fastoso – dəbdəbəli, qəşəng, təmtəraqlı.

Fermamente, fermo – möhkəm, qüvvətli, sarsılmaz.

Fermare – dayandırmaq.

Fermissimo – çox güclü.

Feroçe – kobud, sərt.

Festivo – fərəhlə, sevinclə, şad.

Fiaccamente – zəif, yorğun, taqətsiz.

Fieramante, fiero – məğrur, cəsur.

Fine – son. al F., *ixt.* a. F. – axıra qədər, yəni ifa edilən əsəri a. F. sözü yazıldığı yerə qədər bir daha təkrar etməli.

Flautanto, flautare – fleytasayağı, fleyta kimi; kamanla çalınan simli alətlərdə kamanı xərəkdən uzaq (qola tərəf) yerdə simlərin üzərinə çəkmək yolu ilə fleyta səsini andıran sədaların əldə edilməsi.

Flebile – ah-zarla, həzin, qəmgin.

Flessibile – çevik, yumşaq.

Fluidezza, con fluidezza – sakit, mülayim, səsləri bir-birinə qovuşduraraq.

Foco, fuoco – atəş, hərarət. Poco a poco di foco – alovu tədriclə artıraraq; con foco – cəsarətlə, atəşin surətdə.

Forte possibile – mümkün qədər güclü, ucadan.

Forte, *ixt.* **F** – güclü, bərkdən, ucadan.

Forza – gümrah, qüvvəli; con forza – böyük qüvvə ilə.

Francamente, con franco – azad, sərbəst, inamla.

Freddo – soyuq, laqeyd, etinasız.

Frescamente – şad, qıvraq.

Fretta – tələsmə, tələskənlik, hövsələsizlik; con fretta – tələsərək, sürəti artıraraq.

Frullato – üfləmə alətlərin bəzilərində (fleyta, truba və s.) səslərin fövqəladə tez bir surətdə növbələnməsi vasitəsilə əldə edilən xüsusi səslənmə.

Funebre, funerale – dəfn mərasimi münasibətilə, məhzun, ələmli, matəmli.

Funesto – tutqun, qaşqabaqlı.

Fuoco – alov, atəş; con fuoco, fuocoso – alovlu, atəşin.

Furioso – çılğın.

G

G. P. – ümumi pauza.

Gagamente, gaiment – şən, şad.

Gagliardo – cəsarətlə, cürətlə, iti sürətlə.

Gajo – sevinclə, şadlıqla.

Garbatamente – iftixarla, öyünərək.

Garrire – təqlid edərək.

Generoso – parlaq surətdə.

Giocoso
1. şən, sevinclə;
2. şux, oynaq.

Giusto – dəqiq surətdə, – əsərin ölçüsünə və tempinə riayət edərək – heç bir kənaraçıxma hallarına yol verməmək. Tempo giusto – əsərin xarakterinə müvafiq tempdə.

Glissando, glissato, glissicando – bir səsdən o birinə sürüşmə yolu ilə keçmək (simli alətlərdə barmağı bir simin üzərində sürüşdürərək; pianoda bir, ya da bir neçə barmağın dırnağını ağ dillər üzərində zil, ya da bəm tərəfə doğru sürüşdürərək, çoxsimli alətlərdə (məs., kanon, sitra) mizrabı bütün simlərin üzəri ilə sürüşdürərək, trombonda kulisin sürüşdürülməsi üsulu ilə gedən çalğı qaydası.

Gracile – zərif, incə, naziklikIə, nəzakətlə.

Gradevole – xoşagələn, zövq verən tərzdə.

Grado – tədriclə, di grado ascendente – pərdə-pərdə, pillə-pillə zilə doğru; di grado discendente – pərdə-pərdə tədriclə bəmə doğru.

Grandioso – əzəmətlə, ehtişamla.

Grave – ağır sürətlə, təmkinlə, vüqarla.

Gravezza – ciddi tərzdə, təkəbbürlə.

Gravita – təkəbbür, təşəxxüs; con gravita – lovğalıqla, təmkinli surətdə.

Graziosissimo – böyük zövq və nəşə ilə, cazibəli tərzdə.

Grosse – böyük.

Guerriero – cəngavərlik ruhunda.

Gusto – üslub, əda, stil.

Gustoso – zövq ilə.

I

Il – o, bu.

Il basso ben marcato – bas səsini xüsusi olaraq qeyd edərək, qabarıq surətdə səsləndirərək.

Il doppio movumento – 2 qat hərəkət; 2 dəfə sürətli.

Il tempo crescendo – hərəkəti (sürəti) artıraraq.

Imitando – təqlid edərək, imitando la voce – nəğməkarın avazını musiqi alətində təkrar edərək.

Impazientamente, con impazienza – səbirsizliklə, təlaşla.

Imperioso – amiranə, hakimanə surətdə, təkid ilə, qəti.

Impeto, impetuoso – coşqun, qızğın, ehtiraslı, güclü (sürəti bir qədər artıraraq).

In – yönlük, təsirlik, çıxışlıq halları ilə əlaqədar məfhumların önlük şəkilçisi.

in desparte – ayrılıqda.

in distanza – uzaqlıqda və s.

Incalzando – sürəti artıraraq.

Indebolento, indebolire – səsin gücünü zəiflədərək.

Indeciso – qərarsızlıqla, qəti olmayaraq, tərəddüdlə.

Indifferente – laqeyd, etinasız.

Infernale, inferno – sərt, qeyzli, qəzəbli, "od tutaraq", müdhiş.

Innocente – sadə, səmimi, sadəlövh, sadədil tərzdə.

Inquieto – həyəcanlı, təşvişə düşmüş, narahat olmuş kimi.

Insieme – birgə, bir yerdə.

Instantemente – qəflətən, birdən-birə.

Instrument a archet – kamanlı alət.

Instrument a cordes – simli alət.

Instrument a vent – üfləmə alət.

Instrumento – musiqi aləti.

Intensivo – güclü, sərt, canlı.

Ira, con ira, irato – qəzəblə, acıqlı.

Ironicamente, ironico – rişxəndli, istehzalı, lağ etmək tərzində.

Istesso – olduğu kimi; l'istesso tempo – əvvəldə olduğu tempdə.

L

Lamentation, lamentoso – acı, fəryad, ah-nalə, göz yaşları, inilti.

Largamente – tamam, ətraflı, geniş.

Larghetto – (largo sözünün kiçildilmiş şəkli) geniş, uzadaraq; largo tempinə nisbətən bir qədər hərəkətli, lakin andante tempindən xeyli yavaş; larghetto sözü ilə səciyyələnən musiqi largo kimi ciddi, gərgin və dalğın olmur.

Largo – uzadaraq (səsi);

1. Yavaş sürətdə (musiqinin şərti olaraq qəbul olunmuş 5 əsas tempdən ən asta, ən yavaş sürətlisi Largodur; bax Tempo);

2. Largo tempində bəstələnmiş, lakin xüsusi adı olmayan musiqi pyesi.

Legatissimo – olduqca rabitəli, bir səsdən o birinə fasiləsiz, səsləri bir-birinə bənd edir kimi keçmək üsulu.

Legato – rabitəli, səlis, rəvan; bax Legatissimo.

Leggeramente, leggiero – qəşəng, məlahətli, hərəkətli; bu sözün üstünlük dərəcəsi; Leggierissimo – fövqəladə zərif, yumşaq və eyni zamanda canlılıq ilə.

Legno – ağac parçası, çubuq; kamanın ağac tərəfi; bax Col legno.

Lene, leno – yumşaq, mülayim, incə.

Lentando – sürəti azaldaraq.

Lento – yavaş sürətlə.

Lento assai, lento di molto – çox yavaş, olduqca asta.

Lesso, lesto – tez, iti, gümrah tərzdə.

Liberamente, libero – sərbəst, asudə tərzdə.

Licenza – sərbəstlik; con licenza – qaydalara riayət etmədən, sərbəst şəkildə, arzu edildiyi kimi.

Lie – rabitəli tərzdə.

Lieto – şən, sevincli.

Lieve – yüngül, gümrah, şən və canlı tərzdə.

Lievemente – qıvraq, çevik; bax Lieve.

Lirico – lirik tərzdə.

Liscio – sadə, bəzəksiz.

Listesso tempo – əvvəlki tempdə, tempi dəyişdirmədən.

Loco –
1. Yazıldığı kimi (yəni bir oktava yuxarı, ya da aşağı köçürmədən);
2. Buraya qədər.

Lugubre – məhzun, məyus, həm də müdhiş.

Lunga – uzun, uzadılmış (adətən, fermato, ya da pauzaya aid edilərək); lunga pauza – uzun pauza, ümumi sürəkli səssizlik.

Lusingando – oynaq, nəşəli səfalı.

Lustiq – şən, sevinərək.

Luttuosamente – kədərli, qüssəli.

Luttuoso – qəmgin, hüznlü.

M

M. – main, mezzo sözlərinin ixtisarı.

Ma (*ital.*) – amma, lakin, fəqət.

Macabre – matəm, dəfn mərasiminə aid, tutqun.

Maestoso – möhtəşəm surətdə, əzəmətli, təntənəli.

Maggiore – major.

Magnanimita – alicənablıqla, iftixar duyğusu ilə.

Main (*fr.*) **– mano** (*ital.*), *ixt.* **m. – əl; mano destra,** *ixt.* **m.d.** – sağ əl; mano sinistra, *ixt.* m.s. – sol əl; a due mani – 2 əl ilə; a quattro mani – 4 əl ilə.

Malinconia – məlxulya, dərd, kədər, qüssə.

Mancando – azaldaraq, səsi getdikcə azaldaraq; bu termin çox vaxt diminuendo, ya da perdendosi əvəzinə işlənir.

Marcato – aydın, vazeh bir tərzdə; marcatissimo – olduqca aydın; bu sözə aid edilən notların hamısı başqa notlara nisbətən daha qabarıq səslənməlidir.

Marcia – mars.

Marciale – marşsayağı.

Martele – kəsə-kəsə, zərb vuraraq; kamanlı alətlərdə kamanı sim üzərində kəskin surətdə elə çəkmək ki, hər not ayrı-ayrı səslənsin, yəni hər notdan sonra cüzi dayanışlarla detaşe ştrixindən istifadə edilsin.

Martellare, martellato – hər notu ayrılıqda kəskin, sərt və güclü tərzdə ifa etməli.

Marziale – cəngavərlik ruhunda.

Meno – daha az; meno forte – güclüdən az, çox da bərkdən yox; meno presto – az yeyin; meno piano – bir o qədər də zəif yox.

Mesto – qəmgin, kədərli.

Mezzo – yarım, yarı; mezzo forte, *ixt.* m.f. – çox da bərkdən yox; mezzo piano, *ixt.* m.p. – çox da zəif, çox da yavaşdan yox.

Militaire – hərbi üslubda.

Misterio, misterioso, con misterio – əsrarəngiz.

Mobile – asan, hərəkətli.

Moderato – orta, mötədil sürət – andante ilə allegro arasında; andantedən tez, allegrodan yavaş.

Modo –
1. tərz, sayaq, ədа, oxşarlıq;
2. ton, kök, məqam.

Moll – minor, minor kökü, səslərin hərfi işarələri ilə birlikdə (məs: a-moll lya minor, c-moll – do minor).

Molto – çox, daha artıq; məs.: allegro molto, ya da molto allegro – çox tez, çox yeyin; adagio molto, ya da molto adagio – olduqca yavaş.

Morbidamente – zərif, incə, yumşaq.

Morendo – sönərək, yəni səsin gücünü o dərəcəyə qədər azaltmalı ki, nəhayət, tamamilə eşidilməz olsun.

Mosso – daha canlı, yeyin; tempi göstərən başqa sözlə birləşdirildikdə sürətin artırılmasını tələb edir; məs.: allegro mosso – allegrodan daha sürətli; piu mosso – əsərin xarakterinə müvafiq tərzdə sürəti artırmalı.

Moto – hərəkət, yeriş; con moto – temp göstərən başqa sözə əlavə edildikdə sürətin artırılması şərtini irəli sürür; məs.: andante con moto – andantedən xeyli tez, xeyli yeyin.

Movimento – hərəkət, temp.

Muta in, *ixt.* **M.i.** –

1. Kökü dəyişdirməli (məs.: litavra lya kök edilmişsə, muta in B dedikdə litavranı yarımton zilləşdirmək lazım gəlir);
2. Aləti dəyişdirməli (məs.: Clarinetti in B-də çalanın partiyasında muta in A yazıldıqda ifaçı əlindəki klarneti yerə qoyub A klarnetdə çalmağa başlayır).

N

Narrante – nağıl edir kimi, reçitativ tərzdə.

Naturale – sadə, təbii, heç bir xüsusi qəşəngliyə yol vermədən, adi qayda üzrə.

Netto, nettemente – təmiz, aydın, dəqiq.

Nobile – nəcib, nəcabətli, nəcibanə surətdə.

Non – yox, inkar şəkilçisi.

non divizi – simli alətlər dəstəsini qruplara ayırmamalı; divizi qeydini ləğv olunmuş hesab etməli.

Non legato – rabitəsiz tərzdə.

non tanto, non troppo – çox da yox, o qədər də yox.

Nouvo – yeni; di nouvo – yenidən.

O

O (*ital.*) – ya, ya da, yaxud önlüyü (Per violino o Flauto – skripka, ya da fleyta üçün).

Opus – əsər.

Ossia (*ital.* – yaxud, yəni) – musiqidə bəzi parçaların başqa (adətən, bir qədər asanlaşdırılmış) variantda ifa edilməsinin mümkün hesab olunması.

Ostinato – (*hərf.* təkid ilə, inadla) daima, sürəkli, arası kəsilməz surətdə.

Ottava – oktava. Ottava alta – bir oktava yuxarı (zil); ottava bassa – bir oktava aşağı (bəm).

Ottavino –
1. kiçik oktava;
2. kiçik fleyta (flauta piccolo).

Ottoni – mis alətlər.

P

P –
1. (*ital.*) pedale sözündən *ixt.* – piano üçün bəstələnmiş əsərlərdə sağ pedal üzərinə basmaq nişanı;
2. piano – yavaş səslə.

Pacatamente – yavaş, sakit, dinc surətdə.

Paramente, raro – aralı, seyrək.

Pardendo, perdendosi – səsi getdikcə azaldaraq yox dərəcəsinə çatdırmaq.

Parlando – adi danışıq tərzində, ritmik cəhətdən sərbəst; səsi gücləndirməyə cəhd etmədən.

Parte – hissə, patriya, tərəf; ansamblda hər bir səs; colla parte – əsas səsin (partiyanın) ardınca getməli.

Partito – səslərə bölünmüş halda.

Passionato – ehtiraslı, təsirli, həyəcanlı.

Passione – ehtiras, həvəs, şövq; həm də iztirab, aləm.

Patetico – coşqun, həyəcanlı.

Pavillonen l'air – borunun ağzını yuxarı tutaraq.

Pedale, *ixt.* **ped.** –
1. Pedalı ayaqla sıxmaq;
2. Ərğənun üçün yazılmış notlarda pedal partiyası.

Pensieroso – dalğın, fikirli.

Pesante – ağır.

Pezzo – pyes, əsər.

Piacere, *ixt.* **aP.** – istənildiyi kimi, ifaçının arzu və zövqündən asılı olaraq sərbəst surətdə (bax Ad libitum).

Piacevole – xoşagələn tərzdə, cazibəli.

Piano, *ixt.* **P** – yavaş, zəif səslə; səs gücünü ifadə edən iki əsas əlamətdən biri; pianissimo – çox yavaş və olduqca zəif səslə.

Pianto – fəryad, göz yaşları.

Piu – artıq, çox; piu forte – daha güclü, piu animato daha çox canlı surətdə.

Pizzicato – kamanlı simli alətlərdə simi barmaqla dartıb buraxmaq yolu ilə çalğı üsulu.

Placido – sakit, aramla, dinc.

Pochissimo – azca, azacıq.

Poco, un poco – az; poco a poco — yavaş-yavaş, tədriclə.

Poi – sonra, sonradan.

Pomposo – dəbdəbə, təmtəraq ilə.

Ponderoso – ağır, mötəbər.

Ponticello – xərək; sul P. – xərəyin yanında.

Portamento –
1. Bəzi musiqi alətlərində və nəğməkarlıqda bir səsdən o birinə hiss edilmədən keçmək;
2. Əsəri ritmik cəhətdən dəqiq, dinamik cəhətdən dürüst və düzgün ifa etmək.

Posatamente – sakit, təmkinlə, ciddi surətdə.

Possibile – mümkün olan dərəcədə; məs.: piano P. – mümkün olduqca yavaş.

Precedente – qabaqkı, qabaqda olan, əvvəlki.

Precipitando – tələsərək.

Preciso – dəqiq surətdə, aydın, müəyyən.

Pressante – tez, tələsik, cəld.

Prestissimo – çox iti sürət olan presto sözünün üstünlük dərəcəsi, sürətli tempin ən yüksək mərhələsi.

Presto – ən iti sürətli temp.

Primo – birinci.

Profondo – dərin, dərinlik.

Pronto – tez, iti, sürətlə, tələsik, cəld.

Q

Quarda, quarte – kvarta.

Quasi – elə, o sayaq, o tərzdə, ona bənzər surətdə.

Quieto – sakit, fərağat.

R

Rabbioso – acıqlı, qəzəbli.

Raddoicendo – səsi azaldaraq.

Raffrenando – hərəkət sürətini qaydaya salmaq.

Rallentando, *ixt.* **rall.** – hərəkəti yavaşıtmaq, astalaşdırmaq.

Rapido – tez, cəld, iti sürətlə.

Rattezza – tezlik, itilik; ratto, rattamente – cəld, tez, tələsik, iti.

Ravvivando – sürəti canlandıraraq, artıraraq.

Recitando – vokal musiqidə nəql edər kimi, söyləyər kimi oxumaq.

Repetizione – təkrar.

Replica – notlar üzərində; təkrar etməli, si replica – təkrar olunur, senza replica – təkrar olunmur.

Resoluto – bax Risoluto.

Ricercato – qəşəng, zərif, incə.

Rigoroso – vəznə, ölçüyə, tempə və dinamik cəhətlərə diqqətlə riayət etməli.

Rinforzando, *ixt.* **rf., rfz.** – gücləndirərək.

Ripieno – ansambla orta səsin əlavə olunması.

Ripresa – təkrar.

Risoluto, risolutamente, risolutezza – qətiyyətlə, mətanətlə, mərdanəliklə.

Ritardando, *ixt.* **ritard., rit.** – hərəkəti yavaşıdaraq, sürəti tədricən astalaşdıraraq.

Ritenuto, *ixt.* **riten., rit.** – sürəti saxlayaraq, yavaşıdaraq, astalaşdıraraq.

Rubato – əsərin ritmik cəhətdən sərbəst ifa edilməsi (ifaçı öz zövqü ilə ayrı-ayrı notların müddətini dəyişdirməklə əsər ritminin dəqiq olmasına riayət etmir.

Rustico – sadə, təvazölə.

Ruvidamente, ruvido – kobud, kəskin, sərt.

S

Saltando, saltato – kamanlı alətlərdə xırda staccato – kaman hər bir səsdən sonra yavaşca simdən üzülüb sim üzərində bir növ tullanır kimi hərəkət etdirilir.

Scherzando, scherzoso – zarafatla, nəşəli.

Secco – qırıq-qırıq, kəsik-kəsik, sərt.

Segue – olduğu kimi davam etdirməli.

Seguendo – bundan qabaq olduğu sayaq ifa etməli.

Semplice – təbii, sadə, səmimi.

Sempre piu decrescendo e piu rallentando – səsin gücünü tədriclə azaltmaqla bərabər, eyni zamanda sürəti də astalaşdırmaq.

Sensibile – həssaslıqla.

Sentimento, con sentiment – dərindən hiss edərək, təsirli surətdə.

Sentito – ifadəli, səlis.

Senza – ...sız, siz; senza sordino – surdinasız (buna qədər taxılmış olan surdini çıxartmalı).

Sereno – aydın, sakit, parlaq.

Serio – ciddi.

Serrando – sürəti artıraraq.

Severo – ciddi, dəqiq.

Sforzando, sforzato, *ixt.* **sf., sfz., fz.** – bu sözə aid olunan notu, ya da akkordu vurğu vasitəsilə xüsusi olaraq güclü surətdə qeyd etməli.

Simile, *ixt.* **sim.** – musiqi ifasını hazırda olduğu kimi (həmin dinamik qüvvə ilə, ya da eyni ştrixlə, eyni tərzdə) davam etdirməli.

Slargando – sürəti azaldaraq.

Smorzando, *ixt.* **smorz.** – getdikcə həm səsin gücünü, həm də sürətini azaldaraq.

Snellamente – səfalı, incə, zərif, həm də aydın bir surətdə.

Soave – xoşagələn, fərəhləndirici, incə, nəfis.

Solemnis – təntənəli, dəbdəbəli.

Solitamente, solito – adi tərzdə; heç bir xüsusi üsula müraciət etməyərək.

Sonabile – səslənərək.

Sonoro – ucadan, bərkdən səslənərək.

Sordamente, sordo – boğuq səslə.

Sostenuto – tələsmədən, ritmik cəhətdən dəqiq, tempin bir sürətdə (adətən orta) olmasına riayət edərək.

Sotto – ...altında, altından; sotte voce – yarımsəslə.

Spedendo, speditamente, con speditezza – hərəkət sürətini çoxaltmalı.

Spianato – sadə, təbii, bəzəksiz-düzəksiz.

Spirito – ruh yüksəkliyi ilə; həvəslə, hərarətlə.

Stinguendo – sönərək, qeyb olaraq, yəni notların səsini getdikcə susduraraq.

Stravagante – əcaib tərzdə, qəribə, qeyri-adi.

Strepitoso – səs-küy ilə, bərkdən.

Stretto – sürəti artıraraq.

Stridente – bağırtılı, sərt, kəskin, qulaq batıran tərzdə.

Stringendo – sürəti artıraraq.

Subito – birdən-birə, qəfildən, gözlənilmədən; subito piano, *ixt.* sub. p. – birdən-birə yavaş səslə.

T

Tacet – çalğı, ya da nəğməkarlar ansambllarında (orkestr, xor, nəğməkarlar dəstəsi) bəzi partiyaların uzun müddət (tam bir nömrə, hətta bütün bir pərdə) ərzində pauza saxlaması.

Tanto – olduqca çox, olduğu dərəcədə; non tanto – o qədər yox, olduğundan az; məs.: allegro non tanto – allegro-dan bir qədər yavaş sürətdə.

Tardare, tardo – ağır-ağır.

Temperando – hərəkət sürətini saxlayaraq.

Tempestoso – həyəcanlı, şiddətli, gurultulu (tempestosamente – fırtınanı təqlid edərək).

Tempo – temp; musiqi əsərinin hərəkət sürətinin dərəcəsi.

tempo a piacere – sərbəst tempdə.

tempo commodo – sakit tempdə.

tempo di ballo – rəqs hərəkəti tempində.

tempo di Marcia – marş tempində.

tempo giusto – ifa olunan əsərin xarakterinə müvafiq.

tempo ordinario – adi tempdə.

tempo primo – əvvəlki tempdə.

tempo rubato – xanənin ölçüsünü, notların uzunluğunu çox da nəzərə almadan istənilən tempdə.

Tenace – təkidlə, inadla, səbatla.

Tenebrosamente, tenebroso – əsrarəngiz surətdə.

Tenuto, *ixt.* **ten.** – hər notun öz ölçüsünə müvafiq müddət ərzində dəqiq və müntəzəm səslənməkdə davam etməsi (hər notun üstündə, ya da altında kiçik xətt çəkməklə də qeyd edilir).

Timidamente, timiroso – çəkinərək, utanaraq.

Tosto – tez.

Tranquillo – sükunətli, təlaşsız, aramla.

Trionfale, trionfante – təntənəli, qalibanə.

Tristemente – qəmgin, kədərli.

Troppo – çox, həddindən artıq; allegro non troppo – o qədər də tez yox.

Tutti – hamı, bütünlüklə, iştirakçı heyətin hamısının iştirakı ilə.

U

Uguale – bərabər, eyni tərzdə.

Un peu – azca, bir qədər.

Unruhiq – həyəcanlı.

V

Vagamente – qeyri-müəyyən bir surətdə, mütərəddüd.

Veemente – atəşli, hərarətli, coşqun.

Veloce – tez, cəld, iti.

Vigoroso – qüvvəli, gümrah, möhtəşəm.

Violentemente – sərt, hiddətli.

Vivace – olduqca iti və qızğın temp.

Vivacissimo – vivace sözünün üstünlük dərəcəsi, fövqəladə iti və qızğın temp, presto kimi.

QEYDLƏR, ŞƏRHLƏR VƏ MONOQRAFİK MƏLUMAT

1. AZƏRBAYCAN XALQ MUSİQİSİ

Məlumdur ki, bütün tarix boyu Azərbaycan xalq musiqisi (xüsusilə aşıq yaradıcılığı) bədii ədəbiyyat ilə üzvi surətdə bağlı olmuşdur. Xalq şeir yaradıcılığının əsas növləri söz ilə musiqinin birləşməsindən, sintezindən ibarət olaraq meydana gəlmiş və xalq ədəbiyyatının əksər növləri, bir qayda kimi, avaz ilə oxunmuşdur. Lakin buna baxmayaraq, bu sintetik əsər nümunələri hazırda mədəniyyət tarixində nədənsə birtərəfli, yəni yalnız mətninin təhlili yolu ilə öyrənilir və əsərlərin "musiqi hissəsi" nəzərə alınmır. Halbuki iki sənət əsərinin xəlitəsi olan və üzvi surətdə birləşərək vəhdət təşkil edən xalq lirikası, xalq eposu (dastanları) xanəndə və həm də aşıq yaradıcılığında mərkəzi yer tutur (Azərbaycan klassik musiqisində əsərin vəznini göstərmək üçün işlənən bəhrlərin adı ilə əruz şeirindəki bəhr adlarının eyni olması da bu cəhətdən simptomatik haldır). Buna görə də musiqi-şeir yaradıcılığından ibarət olan vokal janrının istər şəkil, istərsə də məzmununu hərtərəfli təhlil edib öyrənmək işində şeir ilə musiqinin birlikdə, küll halında götürülməsini daha uyğun bir metod saymaq lazımdır.

2. MUĞAMAT

Novellanı andıran kiçik əhvalatlar hekayətindən ibarət "maqamat" ədəbi janrının klassik nümunəsi görkəmli ərəb ədibi və alimi əl-Həririnin yazdığı "Maqamat" əsəridir. Bu janr Şərq ədəbiyyatında bir neçə əsr həvəslə davam etdirilmişdir. "Maqam" ədəbi janrında axırıncı dəfə yazan XIX əsr ərəb ədibi əl-Yəzicidir. ("Yazıçı" sözündəndir. Onun ata-babası vaxtilə türk məmurları yanında katiblik etdiklərinə görə "yazıçı" adını almış və sonradan bu nəsil "yazıçı" sözünün ərəbləşdirilmiş şəklində əl-Yəzici soyadını qəbul etmişdir.)

Əl-Yəzicinin 60 maqamdan ibarət "Məcme əl-bəhreyn" məcmuəsi bütün Ərəbistanda məşhurdur[35].

3. ƏL-FARABİ

Əbu Nəsr Məhəmməd ibn Tərxan əl-Farabi 865-ci (başqa ehtimala görə 870-ci) ildə Türkistanın Seyhun çayı sahilindəki Fərabə şəhərinə (sonralar bu şəhər Ütrar, ya da Ətrar adlandırılmışdır) tabe olan Vasic qalasında[36] bir türk komandanı (qaid) ailəsində anadan olmuşdur. İbtidai təhsilini Fərabə şəhərindəki məscid nəzdində olan mədrəsədə almışdır. Burada o, qədim yunan filosofları Əflatun (eramızdan əvvəl 427–347) və Ərəstunun (eramızdan əvvəl 384–322) fəlsəfi mülahizələri ilə yaxından tanış olmuşdur. Lakin o zaman Fərabədə yaşayan müsəlman alimləri böyük yunan mütəfəkkirlərinin yazılarını keyfiyyətsiz tərcümə etdiklərinə və beləliklə də, onların nəzəriyyələri son dərəcə təhrif olunduğuna görə Farabi yunan alimlərinin və birinci növbədə pərəstişkarı olduğu böyük yunan mütəfəkkiri Ərəstu əsərlərinin daha dəqiq və daha dürüst tərcümələri ilə yaxından tanış olmaq məqsədilə Bağdad, Dəməşq (Şam) və Hərron şəhərlərinə yola düşür. Burada o, böyük şövq və həvəslə əxlaq, siyasət, əhvali-ruhiyyə, təbiyyat və nəhayət, musiqi elmlərini dərindən mənimsəməyə səy göstərir. Farabi elmin və fənnin müxtəlif sahələri üzrə yüzdən artıq kitabın müəllifidir.

Farabi bir müddət Bağdadda yaşadıqdan sonra Həmdanilər əmiri Seyfəddövlə Əbülhəsən Əlinin (944–967) dəvəti ilə onun iqamətgahı yerləşən Hələb şəhərində

[35] Крачковский И.Ю. Избранные сочинения. т. III. Изд-во Академии наук СССР. М.-Л., 1956, стр. 229–231

[36] Бартольд В.В. Туркестан в эпоху монгольского нашествия. Глава 1, Географический очерк Мавереннехра. Сочинения, т 1. Изд-во Восточной литературы, Москва, 1963, стр. 233–234

sakin olub, əmirin sarayında toplaşan ədəbi-musiqi məclislərində yaxından iştirak etmişdir.

Farabi musiqi sənətinin nəzəriyyəsinə dair yazdığı "Kitab-ul-musiqi" əsərində "böd" بعد (interval), "cins" جنس (janr), "iqa'" ايقاع (ritm), "intiqal" انتقال (modulyasiya) kimi bəhsləri ətraflı surətdə şərh edir. O həmin kitabında ud, tənbur-Xorasani, tənbur-Bağdadi, mizmar və rebab musiqi alətlərini bütün təfərrüatı ilə şərh və təsvir edir. Musiqi sənəti üzrə Farabinin diqqətini ən çox cəlb edən məsələ – musiqi sədalarının kağız üzərində qeydə alına bilməsi işinin həlli olmuşdur. Bu yolda məqsədinə çatmaq üçün o özündən xeyli əvvəl yaşayıb-yaratmış məşhur musiqişünas – bəstəkar və müğənni İbrahim əl-Mousulinin (742–804 yada 828[37]), onun oğlu ərəb musiqi alimi İshaq ibn İbrahimin (767–849) və xüsusilə Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqi tarixində mühüm yer tutan Əbül-Fərəc İsfahaninin (897–967) məşhur "Kitab-ül-əğani" ("Nəğmələr kitabı") kimi qiymətli əsərlərini dərindən öyrəndikdən sonra yazdığı "Kitab-ül-məqalat" adlı əsərində "nəqəmat-musiqiyyənin əbcəd hərfləri ilə səbt və təhrir" (Rauf Yektabəy) edilməsinə nail ola bilmişdir.

Feodal hökmranlığının ağır vuruşmalar, zülm və əsarət dövründə yaşayan Farabi xalqlar arasında qardaşlıq və dostluq, ədalət və sülhsevərlik ideyasını irəli sürüb müdafiə etmişdir. Lakin əqidəsinə görə, yalnız maarifçi olaraq qalan Farabi öz ictimai idealının təntənəsi üçün düzgün yol tapa bilmədi. Hər halda İslam irticası dövründə yeni ictimai fikrin elanı ilə çıxış etməyin özü çox cəsarətli və tərəqqipərvər hərəkət idi. Buna görə də Farabinin ideyaları bütün Şərq aləminin fəlsəfi-ictimai təfəkkürünün inkişafı işinə və o cümlədən böyük alim, həkim və musiqişünas Əbu Əli ibn Sinanın dünyagörüşünün təşəkkülünə böyük təsir göstərmiş və onun neoplatonizmə xas olan idealist və təsəvvüf ideyalardan, tamamilə olmasa da, qismən daşınmasına kömək etmişdir[38].

Şərq xalqlarının mədəniyyət tarixində "İkinci Ərəstu" adı ilə yad edilən Farabi 950-ci ildə Dəməşq şəhərində vəfat etmişdir.

[37] Крачковский И.Ю. Избранные сочинения. т. II, стр. 30. Burada Mosullu İbrahimin öz yaxın dostu məşhur ərəb şairi İsmayıl ibn əl-Qasım Əbu əl-Ətahiyyənin qəzəllərini bəstələdiyindən və bu qəzəllərin o dövrün məşhur xanəndələri Fəridə, Arib və Siyatın repertuarında görkəmli yer tutduğundan danışılır.

[38] Якубовский А.Ю. (1886–1953). Материалы научной сессии Академии наук Уз. ССР, посвященной 1000-летнему юбилею Ибн Сины. стр. 17

4. İBN SİNA

Əbu Əli ibn Sina 980-ci ildə Buxara şəhərinin yaxınlığındakı Əfşan qəsəbəsində anadan olmuşdur. Onun atası Abdulla Samanilər dövlətinin yüksək rütbəli silkinə mənsub olub, böyük var-dövlət sahibi idi. O öz uşaqlarına yaxşı tərbiyə vermək və onları mükəmməl, hərtərəfli savadlandırmaq arzusu ilə zamanın ən tanınmış müəllim və mürəbbilərini evinə dəvət edirdi. İbn Sina bir çox elm və fənni, o cümlədən riyaziyyat, hikmət, kimya, təbabət (tibb), məərfət-il-ruh (psixologiya) və sairəni yaxşıca mənimsəmiş və bu elmlər üzrə əsərlər yaratmışdır. İbn Sina zamanın ən məşhur təbibi hesab edilirdi. O hələ 17 yaşında ikən Samanilər dövlətinin başçısı əmir Nuh ibn Mənsuru çox ağır xəstəlikdən sağaldır (halbuki bütün başqa ağsaqqal, təcrübəli həkimlər həmin əmirin xəstəliyini əlacsız elan etmişdilər). Bunun əvəzində əmir İbn Sinaya öz böyük və zəngin kitabxanasından istifadə etməyə icazə vermiş olur ki, bu da İbnSinanın məlumatının xeyli artmasına kömək göstərir.

Əbu Əli ibn Sina uşaqlıq və gənclik dövrünü Buxara şəhərində keçirmişdir. O zaman Buxara Samani dövlətinin siyasi, iqtisadi və mədəni mərkəzi hesab olunurdu. Burada olan kitabxanalarda, mədrəsələrdə və başqa maarif ocaqlarında təbiyyat və hikmət elmləri üzrə yunan, hind (sanskrit) dillərindən tərcümə olunmuş çox qiymətli kitablar toplanmış və Şərqin başqa ölkə və şəhərlərindən alimlər, ədiblər, tərcüməçilər dəvət olunmuşdu. Lakin sonradan Soltan Mahmud Qəznəvinin başladığı istila tədbirləri üzündən İbn Sina vətənini tərk edib diyar-diyar dolaşmağa məcbur olur. Daima dar dünyagörüşlü dindar adamların, mövhumatçıların və kütbaş ruhanilərin amansız təqibinə məruz qalan İbn Sina bütün ömrü boyu çox əziyyət çəkmiş, gah bu, gah da başqa hökmdarların himayəsi altında yaşamağa, onlardan imdad və mərhəmət gözləməyə məcbur olmuşdur. O, bir müddət Xarəzm hakimi Əbu Abbas ibn Mömünün sarayında yaşamışdır. Lakin bundan xəbər tutan Soltan Mahmud Qəznəvi, başqa alimlərlə birlikdə İbn Sinanın da onun sarayına ezam edilməsini Xarəzmşahdan tələb etdikdə, İbn Sina həmin gün Xarəzmi tərk etməli olur. Uzun müddət səyahətdən sonra Nişapur şəhərində sakin olmaq istəyir. Lakin burada da günlərin birində, oradakı sufilərin şeyxi Əbu Səidlə apardığı müsahibə zamanı Ərəstunun məntiq elminə dair mülahizələrini müdafiə etdiyi üçün yerli sufilər tərəfindən təqib olunmağa başlayır. Çünki İbn Sinanın irəli sürdüyü müddəalar, əslində, İslam dininin əsas təriqətlərinə tamamilə müğayir idi[39]. Odur ki İbn Sina canını qurtarmaq üçün tezliklə Nişapur şəhərini tərk edib özünə başqa bir daldalanacaq axtarmalı olur. O, az bir müddət Cürcan məhəlləsində qaldıqdan sonra buranı da tərk edib indiki Tehran şəhərinin yaxınlığındakı Rey şəhərinə yola düşür. Rey şəhərində İbn Sina yerli əmirin sarayında həkim (təbib) vəzifəsində çalışır. Lakin çox çəkmədən yenə də Soltan Mahmud Qəznəvinin bu dəfə də Rey üzərinə yürüş üçün hərbi əməliyyata başladığı məlum olur. Buna görə də İbn Sina tezliklə buradan da Həmədan şəhərinə köçür.

Həmədanda yaşadığı doqquz il ərzində İbn Sina bir alim kimi olduqca məhsuldar çalışmış, bir çox əsər yazmışdır. Bu əsərlərində o, dövlət və hökumət işlərindən, ölkəni necə idarə etmək, iş başında duran adamın xalqla necə rəftar etməsi, vergi yığmaq qaydası və başqa bəzi əxlaqi məsələlərdən bəhs edir. Bununla bərabər o, bəzi sərkərdələrin, hərbi dairələrdə böyük rütbə sahiblərinin, əhalidən vergi yığan məmurların yarıtmaz və qeyri-qanuni hərəkətlərini kəskin surətdə tənqid edir.

Dövləti idarə etmək işində qayda-qanuna riayət və ədaləti bərpa etmək haqqında İbn Sinanın mütərəqqi mülahizələri ordu başçıları tərəfindən böyük narazılıq və kəskin müqavimətlə qarşılanırdı. Onlar İbn Sinanın müxtəlif uydurma günah işlərdə təqsirləndirilib həbsə alınmasına nail olurlar. Bu dəfə hərbi əmirlərin məqsədi İbn Sinanı edam etdirmək idi. İbn Sina zindanda olduğu müddətdə özünün dəyərli və sanballı "Kitabe-Şəfa" əsərini yazıb tamamlayır. Vaxtilə olduqca ağır xəstəliklərdən müalicə edib sağaltdığı əmir Şəmsüddövlənin qəti təkidi sayəsində, nəhayət, həbsdən azad olunan İbn Sina tezliklə (1023-cü ildə) İsfahan şəhərinə yola düşür.

Burada o, İsfahan əmiri Əlaüddövlənin sarayında böyük ehtiramla qarşılanır. İsfahanda qulağı dinc, arxayın, sakit yaşayış tapan İbn Sina çox məhsuldar çalışır. Onsuz da fövqəladə işgüzar və zəhmətsevən insan olan bu böyük alim və mütəfəkkir məhz İsfahanda özünün "Kitab-ül-nicat" və "Danişnameyi-əlai" adlı məşhur fəlsəfi əsərlərini yazıb başa çatdırır.

Qərbi Avropa musiqişünaslarından bəzilərinin qənaətinə görə (H.C.Farmer və başqaları), İbn Sinanın musiqi haqqındakı bəzi yazıları ərəbcədən fars dilinə onun yaxın şagirdi və məsləkdaşı Əbu Übeyd Cüzcani tərəfindən tərcümə olunmuşdur.

İbn Sina öz kitablarında musiqinin اصول صوت الطبيعى "üsul-sövt-təbii" akustika, səslənmə üsulları, ابعاد "əb‘ad" – intervallar, اجناس "əcnas" – musiqi formaları, janrları, جموع "cimu‘"– səslər sistemi, انتقالات "intiqalat"– modulyasiya,

---

[39] А.А.Семенов. Абу Али ибн Сина (Авиценна). Душанбе, 1953, стр. 40

ايقاع "iqa'" – ritm, vəzn, ölçü kimi əsas məsələlərindən bəhs etmiş, özündən əvvəl yaşayıb-yaratmış dahi mütəfəkkir-musiqişünas Əbu Nəsr Farabinin musiqi mülahizələrini yenidən işləyib-hazırlamış və əlavə fikir və müddəalarla təkmilləşdirmişdir.

İbn Sina 1037-ci ildə Həmədan şəhərində vəfat etmişdir.

5. MİR MÖHSÜN NƏVVAB

Nəvvab Mir Möhsün ibn Hacı Seyid Əhməd Qarabagi XIX əsr Azərbaycan ensiklopedistləri içərisində görkəmli yer tutur. İlk təhsilini vətəni Şuşa şəhərində zəngəzurlu Molla Abbasın mədrəsəsində almış, burada ərəb, fars və türk dillərinə mükəmməl yiyələndikdən sonra fəlsəfə, hikmət, məntiq, riyaziyyat, elm-nücum (astronomiya) və nəhayət, musiqi sənətini böyük səylə öyrənmişdir. Nəvvab həm şair, həm gözəl rəssam, yaxşı nəqqaş və həm də çox nəfis yazan xəttat olmuşdur.

Məlum olduğu kimi, Nəvvab şəxsən özü fövqəladə dindar adam olduğundan bir çox elmi və fəlsəfi məsələlərə, bir qayda olaraq, yalnız ilahiyyat nöqteyi-nəzərindən yanaşmışdır. Söz yox ki, burada onun yaşadığı dövrü və mühiti nəzərə almaq lazımdır. Çox ola bilsin ki, o, məsələn, M.F.Axundzadənin fəlsəfi və ictimai mülahizələri ilə yaxından tanış olsa idi, özünün musiqi tarixi və nəzəriyyəsi haqqında yazdığı "Vüzuh-ül-ərqam" kitabını nəşr etdirmək kimi faydalı və nəcib təşəbbüsünün sonradan "ruhani qardaşlar" tərəfindən xətərnak bir iş sayıla biləcəyindən ehtiyat edərək, bu işinə bəraət qazandırmaq məqsədilə, o zamanlar bütün Zaqafqaziya şiə müsəlmanlarının ali ruhani şəxsiyyəti olan müctəhid axund Molla Məhəmməd Fazil-İrəvaniyə (iqamətgahı İrəvan şəhərində idi) xüsusi olaraq müraciət etməyi və bu iş üçün onun xeyir-duasını almağı, məsələni onunla razılaşdırmağı heç də vacib və lazım bilməzdi.

Görünür ki, Nəvvab yaşadığı dövrdə dini ehkamlar dünyasının irəli sürdüyü olduqca çətin şəraitlə istər-istəməz hesablaşmalı idi. Məhz zamanın bütün bu mürəkkəb şərtiliklərini nəzərə alması nəticəsindədir ki, o öz musiqi kitabını həmin müctəhidə göndərdiyi məktubun mətni və müctəhiddən aldığı cavabın surəti (sübut üçün hətta müctəhidin imzası yanında möhrünün də vurulduğu yeri qeyd edir) ilə başlayır və beləliklə, musiqini haram elan edən ruhaniləri bir növ "əmr-vaqe" qarşısında qoyaraq musiqi sənətinə bəraət qazandırmağa çalışır.

O, dişlərini musiqi sənətinə qarşı qıcamış kinli və qəzəbli "ruhani qardaşların hüzuruna ehtiram ilə ərz-əhval" edir ki, qoy onlar güman etməsinlər ki, "bəndeyi-aciz Nəvvab Mir Möhsün Ağamirzəzadə Qarabaği o əşxaslar ki, iltifat nəzəri ilə bu fəqərətə mülahizə buyuracaqlar, – güman etməyələr ki, bəndeyi-acizin məqsudi bu bəyanatın iqdamından olur ki, onun (yəni musiqinin – Ə.B.) istemalını caiz və haramiyyətini halal bilirik", – yox haşa...

Verdiyi bu təminatdan sonra Nəvvab heç də çəkinmədən kitabının 9 və 10-cu səhifələrində musiqini "istemal edən" xanəndə və sazəndələrə əməli məsləhətlər verməklə musiqi ifaçılığını, əslində, məqbul və caiz bir sənət kimi doğrultmuş olur.

Eləcə də Şuşada, Böyük Məscid hücrələrinin birində təşkil etdiyi ədiblər yığıncağını "Məclisi-fəramuşan" adlandırması da bir növ əlamətdardır. Bilindiyi kimi, XVIII-XIX əsrlərdə Yaxın Şərq ölkələrində (xüsusilə İranda) mistik-təsəvvüf dini əqidəsini daşıyanların yığıncağı da "fəramuşxana" adlandırılırdı. Yaxın Şərq ölkələrində vaxtılə çox yayılmış həmin bu fəramuşxanalar öz mahiyyəti etibarilə bir zamanlar Rusiyada və Qərbi Avropada insanları guya "mənəvi-əxlaqi cəhətdən fərdi kamilliyə" və "qardaşlıq məhəbbəti əsasında" birləşməyə çağıran "masson lojaları" adlanan dini-mistik, mürtəce bir hərəkat özəklərini andırırdı. Halbuki, əslində, olsa-olsa Xurşidbanu Natəvanın zəngin və mütərəqqi ədəbiyyat salonu olan "Məclisi-üns"ə təqlid ilə təşkil edilmiş "Məclisi-fəramuşan"da, məlum olduğu üzrə, fəramuşanxanalara xas olan təriqətlərdən heç vaxt və heç biri icra olunmamışdır. Əksinə, "Məclisi-fəramuşan" lövhəsi altında toplaşan məclisin (sonralar həmin bu cəmiyyət "Məclisi-xamuşan" adlandırılmışdır) rəhbəri Mir Möhsün Nəvvab köhnə təhsil almasına baxmayaraq, ədəbi və pedaqoji fəaliyyətində yeniliyə meyil edirdi. Məclis üzvlərini dünya hadisələri və mədəni yeniliklərlə tanış etmək üçün Nəvvab Bakıdan "Əkinçi", Tiflisdən "Ziya" və "Kəşkül" qəzetlərini, Hindistanda fars dilində nəşr olunan "Həblul-mətni" məcmuəsini alırdı. Məclisin üzvləri həm bir-biri ilə, həm də "Məclisi-üns"ün üzvləri ilə şeirləşirdilər. "Məclisi-üns"dən əlavə, "Məclisi-fəramuşan" Şamaxıdakı "Beytüs-səfa" məclisi ilə də əlaqə saxlayırdı. Hər iki məclis arasında 70-ci illərdə qızğın şeirləşmə gedirdi"[40].

[40] "Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi", II cild, Azərbaycan CCR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, Bakı, 1960, s. 159

"Məclisi-fəramuşan"da musiqi sənəti ilə əlaqədar məsələlər üzrə də ciddi söhbətlər aparılırdı. Bilindiyi kimi, musiqinin nə zaman, nə şəraitdə, kim tərəfindən yaradılması mövzusu hər yerdə olduğu kimi, Azərbaycanda da musiqi həvəskarlarını daima yaxından maraqlandıran məsələlərdən biri olmuşdur.

* * *

Buna görə də burada biz əsl mətləbdən bir qədər kənara çıxmağı mümkün hesab edərək dünyada musiqi sənətinin yaranması məsələsinə aid olan ehtimallardan söhbət açmaq istərdik. Bu ehtimal və mülahizələrin sayı həddən artıq çoxdur. Tarix boyu filosoflar, alimlər, tədqiqatçılar, musiqiçilər bu xoş sövtlər sənəti olan musiqinin törəməsindəki "sirri" tapmağa cəhd etmişlər, lakin...

Bu qəribə və gözəl incəsənətin yaranmasına dair, elmin hələ öz sübutlu və əsaslı ehtimallarını irəli sürməsindən çox-çox qabaq insanlar musiqinin Allah vergisi olması haqqında bir çox əfsanə qoşmuşlar.

Məsələn, qədimdə misirlilər belə güman edirdilər ki, musiqini İsida, Osiris və Tot adlanan ilahilər icad etmişlər. Yunanlılar musiqi sənətinin ibtidasını ilahilərin ən gözəli olan Evterpa ilə əlaqələndirmişlər. Hindistanda ta qədim zamanlarda belə bir rəvayət söylənirdi ki, guya Braxma tanrısı musiqinin gözəlliyini Bxarata adlı aqil həkim şəxsə faş etmiş, o da sonradan musiqinin bəxş etdiyi sevinc duyğularını insanlara yetirmişdir[41].

Bütün bu sadəlövh olduqları qədər də şairanə surətdə səslənən əfsanələr, – qədim insanların musiqi sənətini necə yüksək qiymətləndirdiklərini göstərir.

Sonralar "musiqini yaradan təbiətdir" fikri irəli sürüldü.

Quşların civiltisi, axan suyun şırıltısı, əsən küləyin vıyıltısı... – yaşadığımız mühitin bütün bu və buna bənzər daha bir çox səslənmələri – insanda ilk musiqi təəssüratı mənbəyi olmaqla bərabər, həm də bunlara təqlid etmək həvəsini oyadan əsas amil sayılırdı. Yunan materialist filosofu Demokrit[42] deyirdi ki, musiqi sənəti

[41] Məlumat B.Şteynpresin «Популярный очерк истории музыки до XIX века» (Москва, 1963) kitabından götürülmüşdür.

[42] Demokrit (eramızdan təxminən 460–370 il əvvəl) – qədim Yunanıstanın birinci materialist filosofudur. O, atomistik nəzəriyyənin banilərindən biri sayılır. Marksizm Leninizm klassikləri Demokritin materializmini yüksək qiymətləndirmişlər.

məhz quşların mahnısına təqlid etmək nəticəsində yaranmışdır. Roma mütəfəkkiri və şairi Tit Lukretsi Kar[43] musiqinin törənməsi haqqında belə yazır:

Mahnılar bəstələməkdən hələ çox-çox əvvəl
İnsan övladı gözəlliklərə meyl etmişdir.
Nəğməkar quşlar onun ruhunu titrətmişdir.
Çınlamış badi-səba gizli qamışlıqlarda,
O da insanlara ney çalmağı öyrətmişdir.

Tərcüməsi Rəfiq Zəkanındır.

Təbiətin musiqi sənəti yaradıcısı olması haqqındakı mülahizə əvvəlcədən bizə bir növ inamlı görünür. Lakin diqqətlə baxılırsa, bizi əhatə edən təbiət sədalarının şüurumuzda səsləri bir-birindən ayırmaq, bunların arasında məntiqi ardıcıllıq düzəltmək, bunları sonradan eynilə təkrar edə bilmək və beləliklə, müəyyən qayda üzrə nizama salınmış səsləri avazla oxumaq, musiqi alətlərində çalmaq, bu əməliyyatdan zövq almaq və həm də bunların vasitəsilə bizdə müəyyən bir ruhi vəziyyəti, hissiyyatı, emosiyanı ifadə etmək qabiliyyətini yarada bilməsi heç də mümkün bir iş sayıla bilməz.

Deməli, elm musiqinin yaranması haqqında təbiətə təqlid nəzəriyyəsi ilə də razılaşa bilmir.

Musiqi sənətinin ibtida yaranması haqqında Nəvvabın inandığı və şəxsən inanaraq nəql etdiyi rəvayət isə Yaxın və Orta Şərq musiqi alimləri arasında ən qədim zamanlardan bəri geniş yayılmış fərziyyəyə əsaslanır. Bu xüsusda Nəvvabın yazdığı hekayət məşhur Şərq musiqisi alimi Mahmud Amulinin (?-13$^{16}/_{7}$)"

[43] Tit Lukretsi Kar (eramızdan 99–55 il əvvəl) – qədim Romanın ən görkəmli materialist şair və filosofudur. O, "Əşyanın təbiəti haqqında" adlı fəlsəfi poemasında atomistik materializm nəzəriyyəsini vəsf edir. Bu məsələdə o, Demokritlə, başqa yunan mütəfəkkiri Epikürün (eramızdan 341–270 il əvvəl) materialist düşüncələri ilə tamamilə şərik olaraq cəhalət, nadanlıq və mövhumat əleyhinə mübarizə aparmışdır. Lukretsi kainatın yaranması haqqında idealistlərin və dinçilərin mürtəce nəzəriyyəsini təkzib edərək deyirdi ki, Allahın hökmü ilə heç nədən heç nə yaratmaq olmaz.

نفايس الفنون فى عرائس العيون kitabında yazdığı əhvalatın, demək olar ki, eynidir[44].

Nəvvabın musiqisi ibtida necə və nə şəraitdə yaranmışdır, musiqinin insan əhvali-ruhiyyəsinə təsiri, musiqinin emosional qüvvəsi, insanın hansı xəstəliyinin nə üslubda olan musiqi ilə müalicə etmək daha münasibdir kimi mülahizələrinin bu xüsusda qədim musiqi kitablarındakı müddəalara müvafiq gəlməsi göstərir ki, o,

[44] Mahmud Amuli yazır: Bu elmi (yəni musiqi sənəti və elmini - Ə.B.) həkim Fisağors (Pifaqor) ixtira etmişdir. Deyildiyinə görə, bu elmi icad etməsi onun gecə yuxuda gördüyü belə bir vaqiə ilə əlaqədardır:

Fisağors yuxuda görür ki, bir nəfər şəxs ona müraciətlə təklif edir ki, sabah o (yəni Fisağors), şəhərdə dəmirçilər (bəzi rəvayətə görə nəddaflar, yəni yun, pambıq darayanlar - keçəçilər) rasta bazarına getsin, çünki orada hikmət sirlərindən biri ona əyan olacaqdır. Bu sözləri eşitcək həkim Fisağors yuxudan ayılır. Görür ki, artıq səhər açılmışdır. Tez yerindən qalxıb o şəxsin dediyi səmtə gedir. Həmin bazarda bir müddət gəzişərək kəşf olunası məsələ haqqında düşünməyə başlayır.

Burada o, iki sərt cismin bir-biri üzərinə zərblə vurulması nəticəsində əmələ gələn səsləri eşidincə bir qədər fikrə dalır. Sonra bir guşəyə çəkilib özü də müxtəlif cisimləri bir-biri ilə toqquşdurur. Bu təmasdan hasil olan müxtəlif keyfiyyətdə və xüsusiyyətdə olan səslər arasındakı nisbətdən həzz almağa başlayır.

Daha sonra oradaca uzun bir tük götürüb bir ucunu dişləri arasında sıxılmış halda, o biri ucunu isə əlində tutur, bunları tarım çəkilmiş vəziyyətdə saxlayaraq o biri əlinin dırnağının ucu ilə dartıb buraxaraq hərəkətə gətirir. Tük ehtizaz edir. Bu əməliyyatdan müəyyən səslənmə hasil olur. Lakin bu səs olduqca zəif idi. Odur ki o, tükü qalın ipək tellə əvəz edir və həmin telin hər iki tərəfdən bənd olunması üçün yararlı bir alətin icadı üzərində düşünməyə başlayır.

Nəhayət, bir gün dağın ətəyi ilə getdiyi zaman arxası üstə düşüb ölmüş bir tısbağanın daxili (içi) boşalmış qınını görür. Külək əsib qının içərisinə dolduqca çanaq müxtəlif tərzdə səslənirdi. Fisağors tısbağanın qınını götürüb ilk olaraq icad etdiyi bərbət musiqi aləti üçün "çanaq" hazırlayır və çanağa (qol) nəsb edir. Bundan sonra Fisağors həmin bu musiqi alətinin təkmilləşməsi yolunda uzun müddət (bir neçə il) səy göstərərək çalışır və onu kamil bir hala çatdırır.

روح الله خالقى. نظر بموسيقى. طهران فرودين.
۱۳۱۷- هجرى – شمسى ۱۹۳۸- ميلادى ص. ۳۵-۴۵.

Qeyd etmək lazımdır ki, musiqi sənətinin ibtida yaranması haqqında qədim musiqi kitablarında təsadüf olunan əfsanəvi hekayələrin məzmunu bir-birinə çox oxşayır. O cümlədən Mahmud Amulidən hələ üç yarım əsr əvvəl yaşamış Əbu Nəsr Farabinin **"Kitab-ül-musiqi-kəbir"** əsərində də həmin bu hekayətə çox bənzəyən mifoloji bir rəvayət yazılmışdır. Demək olar ki, Mahmud Amulinin yuxarıda xülasəsi verilən hekayəsi Əbu Nəsr Farabinin yazdığı rəvayətin eynidir. Burada olan cüzi fərq: Farabi rəvayətində Fisağorsun bərbət əvəzinə tənbura bənzər musiqi aləti ixtira etməsi və bu musiqi aləti çanağının tısbağa qınından deyil, insan kəlləsindən (Nəvvabın nəql etdiyi rəvayətdə isə guya camış kəlləsindən) qayrıldığını zənn etməkdən ibarətdir.

qədim musiqi təzkirə və rəsalələri, o cümlədən Əbu Əli ibn Sina, Mövlana Səfiəddin Ürməvi, Xacə Əbdülqadir Marağayi kimi böyük musiqi alimlərinin əsərlərindən dərs almış və Şərq klassik musiqisinin tarix və nəzəriyyəsi üzrə dərin bilikvə geniş məlumatı olan bir musiqişünas alim olmuşdur.

Mir Möhsün Nəvvab 1918-ci ildə Şuşa şəhərində vəfat etmişdir.

6. CABBAR QARYAĞDIOĞLU

Təxminən qırx il müddətində (XIX əsrin sonu iyirmi və XX əsrin əvvəlindən başlayaraq) qüdrətli Azərbaycan xanəndə güruhunun ən mahir, ən nüfuzlu və ən görkəmli nümayəndəsi Cabbar Qaryağdıoğlu olmuşdur. Son dərəcə gözəl və məlahətli səsə malik olan bu nəğməkar Azərbaycan muğam və təsniflərinin əsl yüksək bədii tərzdə ifa olunması üzrə klassik ənənələri müqəddəs tutaraq göz bəbəyi kimi qorumuş və eyni zamanda muğamat ifaçılığının bir çox incəliklərini daha da cilalaşdıraraq kamillik səviyyəsinə çatdıra bilmişdir.

Cabbar Qaryağdıoğlu dəstgahları özünəməxsus yeni bir üslubla ifa etmiş və Azərbaycan muğamlarının təbiətində olan musiqi dramatizmini emosional təsirli ifadə ilə dinləyiciyə çatdırmışdır.

Bu cəhətdən onun oxuduğu "Orta Mahur"un xüsusilə başlanğıc hissəsi (uğultulu, gurlayıcı zəngulələr silsiləsi), "Heyratı" ritmik muğamı (buradakı gümrahlıq və nikbin təsirli səslənmələr), nəhayət, əzəmətli "Bayatı-Qacar"ı, sözün həqiqi mənasında, əsl yüksək bədiiyyat nümunələridir.

Cabbar Qaryağdıoğlu 1861-ci ildə Şuşa şəhərində anadan olmuşdur. O dövrdə, yəni XIX əsrin ortalarında və ikinci yarısında, Şuşada xanəndəlik və sazəndəlik sənəti məktəbini təsis edən Məmməd oğlu Ağa Mirzə Əli Əsgər və ozamankı müğənnilərdən Mir Baba (Haşımbəy Vəzirovun babası) və Xarrat Qulu ilə yanaşı, şəhərin "Qurdlar" məhəlləsindən olan Mirzə Əbdülün (onun qardaşı Molla Həmid də klassik Şərq musiqisi üzrə geniş məlumat sahibi idi) təsis etdikləri xanəndə və sazəndələr məktəbi çox böyük şöhrət qazanmışdı. Qaryağdıoğlu Cabbar Mirzə Əbdül məktəbinin yetirməsidir.

Bir müğənni olaraq, az zaman ərzində parlaq yaradıcılıq müvəffəqiyyətləri göstərdiyinə görə, gənc Cabbar əvvəl vətəni Qarabağda, sonra isə bütün Zaqafqaziyada böyük şöhrət qazanır. Onun bir xanəndə kimi hələ gənc yaşlarında ikən püxtələşməsi işində ona böyük yardım göstərən və xanəndənin nəğməkarlıq is-

tiqamətini müəyyənləşdirən əsas cəhətlərdən biri, yəqin ki, bir necə il zamanın ən böyük musiqi ustadı tarçı Mirzə Sadıq ilə olan yaradıcılıq ünsiyyətidir. Məhz bu həmkarlıq ülfətinin əlaməti olaraq, gənc Cabbar Şuşada tərəqqipərvər ziyalıların təşəbbüsü və Mirzə Sadığın bilavasitə yaxından iştirakı ilə hazırlanan "Leyli və Məcnun" səhnələşdirilmiş musiqili tamaşada baş rolda (Məcnun) çıxış etməyə layiq görülür. İstedadlı müğənni isə bu yeni, həm də musiqi tariximizdə heç bir presedenti olmayan şərəfli işin öhdəsindən bacarıqla gəlmiş və bununla da böyük məsləkdaşı olan Mirzə Sadığın etimadını doğrulda bilmişdir.

Azərbaycan opera sənətinin ilk rüşeymi kimi böyük tarixi əhəmiyyətə malik olan bu təmsil eyni zamanda hələ 1897-ci ildən başlayaraq, Cabbar Qaryağdıoğlunun da yaradıcılıq tərcümeyi-halında yeni bir səhifə açmışdı. Məsələ Azərbaycanda ilk dəfə olaraq ifaçının dinləyicilərdən hündürdə bulunaraq oxuması, yəni xalqın musiqi həyatına səhnənin, estradanın, konsert-müsamirə ifaçılığının daxil olmasından ibarət idi. Beləliklə, Cabbar Qaryağdıoğlu özünün Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Şah Sənəm oğlu Yusif və onun qardaşı İsmayıl bəy, Şəkər oğlu Kərim və başqa bu kimi sələflərindən fərqli olaraq musiqi müsamirələrində, cəmiyyət-xeyriyyə məclislərində, konsert estradasında çıxışlara başlayır. Bunu da qeyd etmək lazımdır ki, artıq professional bir xanəndə kimi bütün başqa həmkarlarından daha artıq seçilən, daha çox şöhrət qazanmış olan və hamıdan ziyadə "mətlub və dilxah" sayılan Cabbar Qaryağdıoğlu öz gündəlik güzəranını və ailəsini təmin üçün yeganə mədaxil mənbəyi yalnız xanəndəlik sənəti olduğuna baxmayaraq, konsertlərdə (xüsusilə xeyriyyə məqsədilə maarif cəmiyyətləri tərəfindən təşkil olunan müsamirələrdə), bir qayda olaraq, həmişə məccani, yəni heç bir zəhmət haqqı almadan iştirak etmiş və oxumuşdur.

XX əsrin əvvəllərində Bakıda tez-tez təşkil edilən "Şərq konsertləri"nin, demək olar ki, hamısında Qaryağdıoğlu Cabbar dinləyicilərin böyük məhəbbətini qazanan bir müğənni kimi çıxış etmişdir.

Qaryağdıoğlu Cabbar xanəndəlik ilə yanaşı, həm də opera aktyoru sənəti üzrə də öz istedadını nümayiş etdirmişdir. O, 1911-ci ildə Axund Mirzə Cəlal Yusifzadənin "Fərhad və Şirin" operasında (orkestr üçün bəstələyəni və tamaşanın dirijoru Saşa Oqanezaşvili idi) baş rolu (Fərhad) oynamışdır.

Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin qurulmasını böyük bir sevinclə qarşılayan istedadlı xanəndə inqilabın ilk günlərindən başlayaraq, respublikamızın fəal

iştirakçısı kimi çox çalışmış, aparılan təbliğat-təşviqat işlərində böyük səy göstərmişdir.

1923-cü ildə məşhur sovet bəstəkarı R.M.Qlier rus-Avropa operaları səpkisində Azərbaycan opera əsəri yaradılması məqsədilə Bakıya dəvət edildikdə onu Azərbaycan xalq musiqisinin qiymətli nümunələri ilə yaxından tanış və yazacağı "Şah Sənəm" operasında istifadə üçün muğamat, təsniflər və xalq mahnılarından ibarət lazımi melodik materialla təmin etmək məqsədilə Cabbar Qaryağdıoğlu (Qurban Primov ilə birlikdə) bəstəkara təhkim olunmuşdu. Cabbar Qaryağdıoğlu "Şah Sənəm" operasının yaradılması ilə əlaqədar olaraq, bir necə il Qlierlə birlikdə çalışmış və ona çox mühüm yaradıcılıq köməyi göstərmişdir. Bu xüsusda Qlier "Şah Sənəm" operasının necə bəstələndiyi haqqında yazdığı məqalələrində Cabbar Qaryağdıoğlunun böyük zəhmətini dönə-dönə qeyd etmiş və ona öz minnətdarlığını bildirmişdir.

- Xalq şeiriyyətinin (oxu: Azərbaycan xalq musiqisi nümunələrinin – Ə.B.) tükənməz mənbəyini və zəngin xəzinəsinin qapısını qarşımda taybatay açan mənim müəllimlərim: qocaman xalq müğənnisi Cabbar Qaryağdıoğlu ilə görkəmli tarçı Qurban Primov olmuşlar[45].

Vaxtilə Azərbaycan musiqi elmi-tədqiqat kabinəsində Cabbar Qaryağdıoğlunun oxuduğu yüzlərlə təsnif və mahnı fonoqrafa yazılmış, bunların seçilmiş nümunələrindən bəzisi isə sonradan bəstəkar Səid Rüstəmov tərəfindən nota köçürülüb çap etdirilmişdir.

Respublikamızın Xalq artisti qocaman müğənni Cabbar Qaryağdıoğlu Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafı işinə göstərdiyi böyük xidmətlərinə görə 1938-ci ilin aprel ayında Azərbaycan incəsənətinin Moskvada keçirilən ongünlüyündə "Şərəf nişanı" ordeni ilə təltif edilmişdir.

Cabbar Qaryağdıoğlu 1944-cü ilin aprel ayında Bakıda vəfat etmişdir[46].

[45] Р.М.Глиер. Творческий синтез. «Советская культура», 4 апреля 1938 г.

[46] В.Кривоносов. Песни Джаббара Карягды. «Советская музыка», 1940, №2, стр. 80–84; F. Şuşinski. Cabbar Qaryağdıoğlu. Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, Bakı, 1964.

7. QURBAN PRİMOV

XX əsr musiqimizdə tar çalmaq sənətinin ən görkəmli nümayəndəsi Qurban Primov olmuşdur.

Öz böyük ustadı və müəllimi Əsəd oğlu Mirzə Sadıqdan qəbul etdiyi sənətkarlıq estafetini yüksəklərə qaldırıb, altmış ildən artıq bir müddət ərzində şərəflə aparan Qurban Primovun həyat və yaradıcılıq yolu Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin ən parlaq və maraqlı səhifələrindən biridir. Onun ifaçılıq sənəti Azərbaycan xalq musiqisinin sağlam və gözəl ənənələri üzərində qurulmuş, sənətkarlıq prinsipləri isə Azərbaycan realist musiqi sənətinin yüksək bədii ideyaları və tərəqqipərvər demokratik istiqaməti əsasında inkişaf etmişdir.

Qurban Primov ifaçılıq sənətini xalqa yaxın edən və əziz tutduran, hər şeydən əvvəl, onun doğma xalq musiqisini bütün incəlikləri ilə duyması, yaradıcılığının xalqa, onun qabaqcıl ənənələrinə, zəngin mədəniyyətinə, qədim musiqi irsinə möhkəm və ayrılmaz tellərlə bağlı olmasıdır. Onun mizrabı altından çıxan səslərin bağışladığı təsiri artıran ən qüdrətli amil yüksək bədiilik, incə zövq və əsl ilham məhsulu olan çalğıda aydın və səlis ifadə qabiliyyətidir.

Qurban Primov sənətinin dəyərli məziyyətlərindən biri də budur ki, o, tar ifaçılığının ən mürəkkəb və çətin texniki priyomlarına hər nə qədər mükəmməl yiyələnmiş olsa da, heç vaxt çalğı texnikasına müstəqil, ayrıca bir hədəf kimi baxmamış, çalğı texnikasını xüsusi bir nailiyyət və məharət kimi ayrılıqda nümayiş etdirməmiş, əksinə, tar təlimi dövründə hər gün müntəzəm surətdə saatlarla yorulmadan çaldığı müxtəlif və mürəkkəb təmrinlər sayəsində əldə etdiyi yüksək çalğı texnikasından məhz musiqisinin məzmununu açmaq, onu dinləyiciyə lətif tərzdə təqdim etmək üçün lazım ola biləcək bir vasitə kimi istifadə etmişdir.

Qurban Primov 1880-cı ildə Ağdam rayonunun Gülablı kəndində anadan olmuşdur. Musiqi təhsilini Şuşa şəhərində zamanının ən böyük ustadı Əsəd oğlu Mirzə Sadıqdan almışdır. O, 1903-cü ildən başlayaraq, bir tarçı kimi xanəndə İslam Abdullayevə hamaş olur, onunla birlikdə Bakıya və başqa şəhərlərə toy məclislərinə dəvət olunur. Daha sonra ilk dəfə Gəncədə Cabbar Qaryağdıoğlu ilə bilavasitə tanış olduqda onun xanəndə – sazəndə üçlüyünün (kamançaçı Saşa Oqanezaşvili ilə birlikdə) tarçısı olur. Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov və Saşa Oqanezaşvilidən ibarət bu

trio öz ansambllığı, həmahəng və həmsaz çalğısı ilə ozamankı musiqi dəstələrinin ən güclüsü hesab olunurdu.

Qurban Primovun inqilabdan qabaqkı musiqi fəaliyyətinin əhəmiyyətli cəhəti onun Azərbaycan opera sənətinin yaranması işində yaxından iştirak etməsidir. O, Azərbaycan opera sənətinin banisi, böyük bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin ən yaxın yaradıcılıq məsləkdaşlarından biri kimi ilk opera tamaşasının təşkil olunub hazırlanması işində, eləcə də operamızın sonrakı inkişafında fəal çalışmışdır.

Qeyd etməmək olmaz ki, o zaman – 1905–1907-ci illər inqilabının məğlubiyyəti ilə əlaqədar olaraq, Azərbaycan ziyalıları içərisində baş verən hərc-mərclik şəraitində və ölkənin bütün yerlərində olduğu kimi, Azərbaycanda da Stolıpin irticasının şiddətli hücuma keçdiyi dövrdə Üzeyir Hacıbəylinin ətrafına toplaşan, onun opera yaratmaq təşəbbüsünün müvəffəqiyyətlə nəticələnəcəyinə inanan, onun istedad və məharətinə ümid bəsləyən adamların sayı çox deyildi. Azərbaycan opera janrının yaradılması işi ilə əlaqədar bütün çətinliklərə, başqa tərəqqipərvər Azərbaycan ziyalıları ilə birlikdə sinə gərən Üzeyir Hacıbəylinin ən yaxın və sadiq məsləkdaşlarından biri Qurban Primov olmuşdur. O vaxtdan başlayaraq, Qurban Primov öz ifaçılıq sənətini Azərbaycan operasının inkişafı ilə sıx bağlayıb Üzeyir Hacıbəyli, Zülfüqar Hacıbəyov və Müslüm Maqomayevin yazdıqları yeni opera əsərlərinin hazırlanıb tamaşaya qoyulmasında yaxından iştirak etmişdir.

Qurban Primovun ifaçılıq sənəti Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra hərtərəfli inkişaf etdi.

1923-cü ildə görkəmli sovet bəstəkarı R.M.Qlier "Şah Sənəm" operasını bəstələmək üçün Azərbaycana dəvət edildikdə onu Azərbaycan musiqisinin xüsusiyyəti və ayrı-ayrı nümunələri ilə tanış etmək və onu operası üçün lazımi melodik materiallarla təmin etmək məqsədilə Cabbar Qaryağdıoğlu ilə Qurban Primov bəstəkara təhkim olunurlar. "Şah Sənəm" operasının musiqi mətnində Qurban Primovun bəstəkara verdiyi musiqi materialının sayı həddindən ziyadə çoxdur. Xüsusilə 1933-cü ildə Qlier öz operasının ikinci redaksiyası üzərində işlərkən libretto müəllifi Cəfər Cabbarlının tövsiyəsi üzrə ikinci pərdədəki "Aşıqların yarışı" səhnəsini tamamilə yenidən yazmalı idi. Bu səhnə üçün musiqinin üslubu və forması Azərbaycan xalq aşıqlarının "deyişmə" musiqisi səpkisində olmalı idi. Öz uşaqlıq dövrünü Qarabağ aşıqlarının məskəni olan AbdalGülablıda keçirmiş və gənc yaş-

larında saz çalmaqda hünər göstərən Qurban Primov bəstəkarı hər cəhətdən münasib musiqi materialı ilə "təchiz" etdi. Beləliklə, R.M.Qlier "Şah Sənəm" operasının ikinci pərdəsindəki "Aşıqların yarışı" səhnəsinin musiqisini eynilə Qurban Primovun çalğısından götürüb bəstələmiş oldu.

Qurban Primov 1965-ci il avqustun 29-da Bakıda vəfat etmişdir[47].

8. ŞİRİN AXUNDOV

Azərbaycan tar məktəbinin ən görkəmli nümayəndələrindən biri də istedadlı tarçı Şirin Axundovdur. O, 1878-ci ildə Salyan şəhərində anadan olmuş və ilk musiqi təhsilini yerli xalq aşıqlarından alaraq gənc yaşlarından saz çalmağa həvəs göstərmişdir.

Şirin Axundov bir tarçı kimi bilavasitə Mirzə Sadıqdan dərs almasa da, onun Bakıda olduğu müddətdə musiqi məclislərində çalğısını dəfələrlə eşitmiş və tar ifaçılığının bir çox incəliklərini Mirzə Sadıqdan öyrənməyə nail olmuşdur.

Şirin Axundov tarda müşayiət işində, doğrudan da, çox mahir bir sənətkar idi. O, zamanının bütün xanəndələri tərəfindən, demək olar ki, ən çox bəyənilən və istənilən tarçılardan biri sayılmışdır. O, tarda yaxşı müşayiətçi kimi bir müddət Cabbar Qaryağdıoğlu ilə rəfaqət etmişdir. Bunların (kamançada Qulu Əlizadə) inqilabdan qabaq Yerevan şəhərində Canpoladovun teatrında verdikləri musiqi müsamirələri müvəffəqiyyətlə keçmişdir.

Şirin Axundov tarçı kimi bir çox illər əsas etibarilə zamanının ən məşhur nəğməkarlarından biri sayılan xanəndə Ələsgər Abdullayevin sənət yoldaşı olmuş, onu tarda müşayiət etmişdir.

Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra Şirin Axundov yeni açılmış Azərbaycan musiqi məktəbində, eləcə də Lenin adına toxuculuq fabriki zəhmətkeşlərinin mədəniyyət sarayında tar dərsləri müəllimi vəzifəsində çalışmışdır.

Şirin Axundov 1927-ci il oktyabr 28-də Bakıda vəfat etmişdir.

[47] Ə.Bədəlbəyli, Qurban Primov. Bakı, Azərnəşr, 1955; Э.Абасова. Курбан Примов. Изд. «Советский композитор», Москва, 1953.

9. MİRZƏ FƏRƏC RZAYEV

Azərbaycan muğamatına mükəmməl bələd olan, dəstgahların tərkibini və ümumiyyətlə, nəzəri cəhətini çox yaxşı bilən və zamanının tanınmış tarçılarından biri sayılan Rza oğlu Mirzə Fərəc 1847-ci ildə Bakı şəhərində anadan olmuşdur.

Azərbaycan klassik musiqisinin əsas cəhətlərini dərindən bildiyindən o, xanəndə və sazəndələr arasında böyük hörmət və nüfuz qazanmışdı. Musiqiçilərimiz muğamat ifaçılığına aid hər bir mübahisəli məsələ üzrə qəti və düzgün cavab almaq üçün çox vaxt məhz Mirzə Fərəcə müraciət etmişlər.

Lakin Azərbaycan muğamatını əsl bir mütəssib musiqiçi kimi sevən və yüksəkdə tutan Mirzə Fərəc eyni zamanda muğamatın tarixi inkişaf prosesində təbii olaraq müəyyən dəyişikliklərə uğraması zəruriyyəti ilə qətiyyən hesablaşmaq istəmir və buna görə də musiqi nəzəriyyəsi üzrə mülahizələrində bəzən, bir növ, mühafizəkarlığa yol verirdi. Həm də dünyagörüşünün məhdudluğu da onun Azərbaycan musiqi sənəti aləmində meydana gələn yeniliklərin əhəmiyyətini düzgün qiymətləndirməsinə mane olurdu. Buna baxmayaraq, Mirzə Fərəc dəstgahların tənzim olunaraq qeydə alınması və musiqi məktəblərində muğamat dərsləri proqramının tərtib olunması işində böyük xidmət göstərmiş sənətkarlardan biridir.

Rza oğlu Mirzə Fərəc 1927-ci il martın 27-də Bakıda vəfat etmişdir.

10. MƏNSUR MƏNSUROV

Mənsur Mənsurov, sözün hərfi mənasında, heç bir zaman peşəkar tarçı olmamışdır; yəni o, başqa tarçılar kimi toy məclislərində, ziyafətlərdə, konsertlərdə, orkestrlərdə bir ifaçı olaraq iştirak etməmişdir; lakin, bununla bərabər, onu bir həvəskar adlandırmaq da qətiyyən düzgün olmaz; çünki Mirzə Mənsur əvvəla, tar çalmaqda əsl peşəkar tarçıların bir çoxundan qat-qat güclü ifaçı və həm də sözün ən yüksək və həqiqi mənasında, əsl professional sənətkardır.

O, 1887-ci il yanvarın 5 (17)-də Bakıda anadan olmuşdur.

Mirzə Mənsur haqlı olaraq Azərbaycan muğamatının tanınmış nəzəriyyəçisi sayılır. Bir tarçı kimi o, Mirzə Sadıq məktəbinin sadiq davamçısıdır. Mirzə Sadıq yaradıcılığına xas olan yüksək bədiilik və ustalığın böyük pərəstişkarı olan Mirzə Mənsur verdiyi tar dərslərində şagirdlərinə öz böyük ustadının gözəl ifaçılıq ənənələrini aşılamağa cəhd edir. Sovet musiqi məktəblərində muğamat – tar sinfi-

nin ən görkəmli və ən nüfuzlu müəllimi Mirzə Mənsurdur desək, mübaliğə etməmiş olarıq. Bu yolda bir müəllim kimi onun faydalı və səmərəli işi, – bir çox illər yeni, gənc tarçı kadrları yetişdirməklə bərabər, – tar üzrə muğamat dərsləri proqramının tərtib olunması işini sahmana salması və başa çatdırmasıdır. Çox təəssüf ki, sonralar bu proqram bəzi müəllimlər tərəfindən mexaniki surətdə, biçimsiz tərzdə ixtisar edilib xeyli sadələşdirilmişdir. Buna baxmayaraq, həmin proqram bu gün də öz əhəmiyyətini itirməmişdir.

Beləliklə, Mənsur Mənsurov, ümumiyyətlə, dəstgahların tərkibi və tənzimi, dəstgah şöbələrinin məntiqi ardıcıllığı, bunların intiqal qaydaları kimi elmi əhəmiyyəti böyük olan məsələlər üzərində çox çalışmışdır. Bakının görkəmli muğam ustaları və ilk növbədə Ağa Səid oğlu Ağabala ilə şəxsən yaxın yaradıcılıq ünsiyyətində bulunan Mirzə Mənsur Azərbaycan muğamatının özünə xas olan orijinal cəhətlərini həmişə əziz tutur və onu yabançı, yad intonasiyalardan qorumağı müqəddəs bir vəzifə hesab edir.

1930-cu illərdə o zamanın fəal musiqi xadimi Xurşid xanım Qacarın təşəbbüsü və gözəl təşkilatçılığı sayəsində bəstəkarlarımızdan Tofiq Quliyev və Zakir Bağırov "Rast", "Zabul Segahı" və "Dügah" dəstgahlarını məhz Mirzə Mənsurun tarda çalğısından nota köçürüb nəşr etdirmişlər. Bu bəstələrin elmi və əməli əhəmiyyətini azaltmaq mümkün deyil.

Musiqi sənətimizin inkişafı yolunda göstərdiyi böyük xidmətlərinə görə Mənsur Mənsurov Azərbaycan SSR Əməkdar incəsənət xadimi şərəfli adına layiq görülmüşdür.

11. İSLAM ABDULLAYEV

İslam Əbdül oğlu Abdullayev 1876-cı ildə Şuşa şəhərinin Quyuluq məhəlləsində qəssab ailəsində anadan olmuşdur. Anası Gözəlxan Şeyx Məmməd qızının çox məlahətli səsi olduğu və qadın toy məclislərində bir xanəndə, məhərrəmlikdə isə qadın təkyələrində bir nohəxan kimi iştirak etdiyi söylənilir. İslam Abdullayev ibtidai təhsilini Şuşa Böyük Məscidi yanındakı mədrəsədə, molla Xəlifə hücrəsində almışdır. On dörd yaşına çatdıqca Mir Möhsün Nəvvabın məktəbinə qəbul olunmuş və burada üç il muğamat dərsləri keçmişdir. On yeddi yaşından, artıq gənc bir xanəndə kimi musiqi məclislərində, toy ziyafətlərində oxumağa başlamışdır. İslam Abdullayevin bir nəğməkar kimi püxtələşməsi yolunda XIX əsr görkəmli xanəndələrindən Məşədi İsinin daimi tarçısı Xənəzək kəndindən Cavad bəy Xazalanskinin böyük köməyi olmuşdur.

Əvvəllər İslam Abdullayevin əsas müşayiətçisi Gülablı kəndindən Uzun Qurban adlı bir tarçı olmuşdur. Bu ifaçı hələ cavan ikən vərəm xəstəliyindən öldükdən sonra İslam Abdullayev yenə də həmin Gülablı kəndindən olan Qurban Primovla tanış olur. Lakin az sonra Qaryağdıoğlu Cabbar daimi bir trio təşkil etmək arzusu ilə Qurban Primov və Saşa Oqanezaşvilidən ibarət bir dəstə düzəltdikdə İslam Abdullayev Əsəd oğlu Mirzə Sadığın bu dəfə də başqa bir istedadlı tarçı şagirdi Zeynal Haqverdiyev (Məşədi Zeynal) ilə yaradıcılıq ittifaqı bağlayır.

Məlum olduğu üzrə, XX əsrin birinci rübündə Azərbaycan muğamat ifaçılığı sənətində hünər göstərən xanəndələr içərisində Qaryağdıoğlu Cabbar, Ələsgər Abdullayev və Seyid Şuşinski əsl mahir bir ifaçı, gözəl sənətkar olaraq, başqalarından xeyli fərqlənib nəğməkarlarımızın qüdrətli "güruh"unu təşkil etmişdir. İslam Abdullayev də öz fövqəladə məharəti ilə bu qüdrətli dəstəyə daxil olunmuş sayılaraq burada görkəmli bir mövqe tutmaqda idi. O, xüsusilə "Segah" muğamı ifasında, demək olar ki, öz həmkar yoldaşlarından xeyli fərqlənir və yüksəkdə dururdu. Burada məsələ onun "Segah" muğamına gətirdiyi yeni bir üslub və ifaçılıq ədasının məziyyətindən ibarət olaraq qalmır. Əsl məsələ orasındadır ki, İslam Azərbaycanda "Segah" muğamına xüsusi, son dərəcə orijinal və özlüyündə olduqca gözəl səslənən bir melos gətirmişdi. Ürəklərə geniş yol açan, dinləyicinin ruhunu oxşayan, onun "döşünə yatan" və İslam Abdullayevə qədər heç bir xanəndə tərəfindən istifadə olunmayan bu melos, əslində, tam mənası ilə bir yenilik idi. Son dərəcə gözəl və yerli-yerində işlənən zəngulələr, qəşəng xırdalıqlar, xoş nəfəslər və zövqverən

melizmlərlə bəzədilmiş bu melos tez bir zamanda bütün Azərbaycana yayıldı; hamı (xüsusilə gənc nəğməkarlar) İslamın "Segah"ını nümunə kimi qəbul etdi, bəyəndi və sevdi. İslam "Segah"ına xas olan üslub geniş intişar tapıb modaya çevrildi. Yeni yetişən xanəndələrin hamısı (o cümlədən Zülfi Adıgözəlov, Xan Şuşinski) İslama, daha doğrusu, məhz onun "Segah"ına təqlid etməyə başladı.

İndi İslam Abdullayevin "Segah" muğamına gətirdiyi bu yeni orijinal ifadə və melos adlandırdığımız (musiqidə melodik əsasın mahiyyətini göstərən məfhum mənasında) intonasiya yeniliyi ilə əlaqədar olaraq bir təbii sual meydana çıxa bilər: əgər müəllifliyi İslama aid edilən bu "Segah" intonasiyaları, doğrudan da, orijinal bir melos hesab edilir və adi interpretasiya (yəni muğamın ifaçı tərəfindən müstəqil tərzdə təfsir olunması və sərbəst yaradıcılıq yolu ilə ifa olunması) üsulundan fərqli sayılırsa, bəs müğənninin (o cümlədən həm də İslamın özünün) ifasında bu melos hər dəfə, eyni tərzdə təkrar olunan, həmişə eyni səslənən bir şablon halına çevrilmədimi, həmişəlik bir basmaqəlib kimi görünən trafaret şəklini almadımı?

Bu suala tam qətiyyətlə yalnız bir cavab vermək olar:

– Yox, heç də yox! İslam segahının intonasiya keyfiyyətinə xas olan üslub hər dəfə "təzə və tər", hər dəfə yeni bir yaradıcılıq məhsulu kimi səslənən gözəl bir bədii ifadədir. İslam Abdullayevin "Segah"da işlətdiyi vokal ləhcələr hər nə qədər konkret bir intonasiya mehvəri üzərində əsaslanıb qayım olsalar da, bunlar öz melodik quruluşu və melodik ifadəsi etibarilə qətiyyən bir-birinin təkrarı kimi səslənmir. Bunu biz, hər şeydən əvvəl, onun qrammofon vallarına təxminən eyni dövrdə oxuduğu segahlardan hər birisinin öz melodik xüsusiyyəti, öz müstəqil ifadə üsulu olmasında aydın müşahidə edirik.

Bu gün biz bir yazıçının, bəstəkarın, rəssamın yaradıcılığı haqqında danışarkən onun qoyub getdiyi ədəbi, musiqi və ya təsviri incəsənət əsərlərinə əsaslanırıqsa, ifaçının (nəğməkar, çalğıçı) bədii yaradıcılığı üzrə də məlumatın düzgün və dəqiq olması üçün yaxşıca yoxlanılmış sənədlərlə bərabər, həmin ifaçının vaxtilə oxuduğu, çaldığı vallara, ya da başqa maddi sübut vasitələrinə isnad etməliyik. Belə olmazsa, biz xəyalımızda yaratdığımız uydurmaları həqiqətə, təsəvvürümüzdə quraşdırdığımız vaqiəni gerçəkliyə çevirir, subyektiv mülahizələrə yol verir və nəticədə elmlə heç bir təması olmayan müddəalar əldə etmiş olarıq.

Eləcə də bu və ya başqa sənətkarın həyat və yaradıcılığı haqqında onun müasirləri və xələfləri tərəfindən hər deyilən sözü də həmişə bir həqiqət kimi qəbul etmək düzgün olmaz. Çünki heç bir isbatı olmadan yalnız sudyektiv təəssürat, ya da xatirədə guya düzgün saxlanılmış kimi nağıl edilən hər bir məlumatı əsl yəqinlik məhsulu olan mühəqqəq faktik material kimi qəbul etmək çətindir[48]. Söz yoxdur ki, deyilənlərdən bir çoxu ola bilsin ki, həqiqətə uyğun gerçək məlumatdır, lakin təcrübə göstərir ki, ayrı-ayrı hallarda hətta sənətkarın özü də bəzən hissiyyata qapılıb özü haqqında əsl həqiqətdən uzaq olan məlumat verməkdən çəkinmir. Bizcə, yaradıcılığı əsas etibarilə inqilabdan qabaqkı dövrə təsadüf edən xanəndə və sazəndələrimiz haqqında məqalə, ya da monoqrafiya dərc etdirdikdə, ən yaxşısı,

---

[48]Son illər ölkəmizdə elm və texnikanın böyük tərəqqisi ilə bilavasitə əlaqədar olaraq, elmi-tədqiqat işlərinin də xeyli inkişaf etməsi, elmi-tədqiqat metodlarının işlənilməsi, qaydaya salınması və elmi işçilər tərəfindən dərindən öyrənilməsi və mənimsənilməsi vəzifələrini irəli sürür.

Sovet filosofları elmi araşdırma işinə aid bir çox problemləri, o cümlədən nəzəri bilik sistemi üzrə təxirəsalınmaz məsələləri elmi nəzəriyyə nədir, bəzi idrak hallarının təhlili işində "elmi sistem" məfhumunun rolu, elmi problemləri təsnifləşdirmə prinsipləri, fakt – elmi biliyin əsası kimi, müasir elmi nəzəriyyədə interpretasiya (təfsir) problemi, empirik təfsir nə deməkdir, ehtimal bilikdənmühəqqəq biliyə (yəqinliyə) keçmək problemi… ümumiyyətlə, elmi-tədqiqat işində nəzərdə tutulması zəruri daha bir çox metodoloji məsələləri ətraflı surətdə işləmişlər.

Bizdə elmi-tədqiqat sisteminin əsas şərtlərindən biri faktoloji materialın səhih və dəqiq olmasıdır. Sovet elmi hər bir bəhs olunan mövzuya aid faktoloji materialın saflığına, onun yəqinlik cəhətinə xüsusi əhəmiyyət verir.

Mən bu məsələ üzərində ona görə bu qədər müfəssəl dayanmağı lazım bilirəm ki, son zamanlar ayrı-ayrı yoldaşlar musiqi tariximizin elmi işlənməsi kimi şərəfli iş üzrə yazdıqları məqalələrdə və musiqi irsimizi əbədiləşdirmək məqsədilə tərtib etdikləri kitablarda faktoloji materialın dəqiq olması zəruriyyətinə bəzən etinasızlıq göstərir (mən hələ klassiklərimizin yazılarındakı ayrı-ayrı bölmələrin kobudcasına təhrif olunaraq çap etdirilməsini, ya da "qeydlər"də buraxılan səhvləri demirəm).

Məlum olduğu üzrə, fakt hər bir elmi tədqiqatın məntiqi kateqoriyasıdır. Sovet fəlsəfə ədəbiyyatında fakt – həyatda həqiqətən olmuş, doğrudan da, vaxtilə baş vermiş obyektiv bir vaqiə, ya da müəyyən bir proses kimi nəzərdə tutulur. Sovet filosofları (xüsusilə N.İ.Kondakov, İ.D.Pansxava, Q.N.Povarov, İ.S.Narski, P.V.Kopnin və başqaları) məhz bu fikirdədirlər. Məlumat aləmində obyektiv faktlar əvvəlcə halında dərk olunur, sonradan isə mühakimə tərzində izah edilir. Belə halda elmi fakt obyektiv faktı qeyd edən mühakimə şəklində bəyan olunur, elmi biliyin bu və ya digər sisteminə bir ünsür kimi daxil edilir.

Elmi tədqiqatın məntiqi dairəsində isə "fakt" məfhumu həm də başqa məna daşıyır; burada biz "Elm faktlara əsaslanır!" dedikdə, ya da təsvir edilən, izah olunan hadisəyə faktların nə münasibəti ola bilər, – deyə soruşduqda fakt – elmi bilik elementidir (element burada ünsür yox, bəlkə, daha doğrusu, əlamət mənasında səslənir – Ə.B.) hökmünü veririk. Deməli, elmi fakt – elmi biliyin hər bir sistemi daxilində öz funksional roluna görə fərqlənən bilik və məlumat elementidir" (Bax: V.V.Kosolapov. Факт как основание научного знания. Сб. «Логика научного исследования», Изд-во «Наука», М., 1965, стр. 46-48).

əldə olan az-çox yazılı mötəbər sənədlərə və bu sənətkarların yaradıcılığını düzgün əks etdirən inanmalı və cürbəcür ehtimal və fərziyyələrə nisbətən həm əyani, həm də dəqiq bir nümunə kimi bizə yeganə yadigar qalan qrammofon vallarını dönə-dönə çaldırıb ətraflı təhlil və tədqiq etməyi daha münasib saymaq lazımdır.

Azərbaycan xanəndə və sazəndələri sənətkarlığının ən ümdə və dəyərli cəhətini təşkil edən irtical (improvizə etmə) məharəti İslam Abdullayevin də ifaçılıq yaradıcılığının əsas məziyyətidir. Bunu biz, hər şeydən əvvəl, onun oxuduğu "Segah"-ların hər birinin özlüyündə yeni, müstəqil və bir-birinin təkrarı olmayan zəngin vokal-musiqi traktovkasında görürük.

Onun böyük müvəffəqiyyətlə oxuduğu "Segah"lardan misal olaraq (bunları şərti olaraq mətnlərinə görə fərqləndirməklə) üçünü göstərə bilərik:

1. "Mirzə Hüseyn Segahı"

Gülə aşiq olan bülbül, düşməsin gülşənin yadə,
Əbəs cəh-cəh sənə haram olsun, bülbül, bu dünyadə.
Tutma bica yerə könül, bu zülm eşq sevdadır.
Çox aşiqlər gəlib-gedib sənintək bu təmənnadə,
Mənim dustaq olan könlüm, oyan bu xabi-qəflətdən,
Özün mənzur tut, daim ziyanın var sevdadə…

2. "Mirzə Hüseyn Segahı"

Eşq divanəsiyəm, zülfün olub zəncirim,
Yoxdur aləmdə bir aqil, kim edə tədbirim.
Dedin öldürrəm əgər kuyimə gəlsən, – gəlirəm:
Nə səsin doğru sözün var, nə mənim təzvirim.
Cümlə üşşağına düşnam verib şad etdin,
Salmadın yadə məni-zari, nədir təqsirim?
Qönçəni açdı ləbin, halını sordum, dedi kim:
Döndərib bağrımı qanə, kəsilib təqririm.
Cəm edib tənə daşından özümə ev tikdim
Ah, Şahin, ki sirişkim pozacaq təmirim49.

[49] Əbdül Məşədi Əbdülhüseyn oğlu "Şahin" Qarabaği (?-1896). Bax: Məhəmməd ağa Müctəhidzadə. "Riyaz-ül-aşiqin", 1-ci cild: İstambul, 1328 (h.), s. 222

3. "Yetim Segah" (valın bir üzü birinci, o biri üzü ikinci hissə).

Keçər qürbətdə ömrüm ah ilə, bir həmzəbanım yox,
Qəfəs küncündə tuti var, – özüm, bir aşiyanım yox;
Ürək bitab, özüm yalqız, yerim viranələr küncü,
Qərarü taqətim yox, nə səbr-aram təvanım yox…

(tarda müşayiət edəni Qurban Primov, kamançada Saşa Oqanezaşvili)[50].

Bu gün biz əlimizdə olan həmin bu qrammofon vallarının (yazılıb basıldıqları vaxtdan təxminən altmış il keçdiyindən müəyyən dərəcədə cızılıb korlandıqlarına baxmayaraq) melodik xüsusiyyətini diqqətlə dinləyib təhlil etdikdə bunların melodik quruluş cəhətindən bir-birindən həm xeyli fərqləndiyini, həm də eyni zamanda hamısının üslub və ifadə etibarilə bir təməl üzərində qurulduğunu görürük.

Burada eyni ad ("Segah") daşıyan bu vallardakı melodik müxtəliflik müəyyən bir kök, eyni bir məqam üstə bəstələnmiş ayrı-ayrı ariyalarda olan melodik müxtəliflik kimidir. Müddəamızın aydınlığı üçün professional klassik bəstəkarlarımızın musiqi irsindən misal gətirsək, "Arşın mal alan" musiqili komediyasının ikinci pərdəsinin əvvəlində Gülçöhrənin Füzuli sözlərinə ("Pərişan xəlq aləm ah-əfğan etdiyimdəndir…") oxuduğu ariya ilə "Koroğlu" operasının birinci pərdəsində Nigarın ariyası arasında (bilindiyi kimi, hər iki ariya segah kökündə olmaqla bərabər, hətta tonallıqları da eynidir - Mi-major) melodik quruluş cəhətindən heç bir oxşayış olmadığı kimi, İslam Abdullayevin də "Segah"larının hər biri özlüyündə melodik quruluş etibarilə müstəqil musiqi nümunələridir.

İslam Abdullayevin nəğməkar yaradıcılığından danışarkən qeyd etməmək olmaz ki, onun ifaçılıq sənətinin ən dəyərli cəhətlərindən biri də oxuduğu şeirin mənasına və mətnin məzmunu ilə musiqi arasında müəyyən ifadə vəhdəti, həmahəng səslənmə və həmavazlıq olmasına xüsusi diqqət yetirməsidir. Çox ola bilsin ki, yuxarıda dərc olunmuş üç "Segah"ın hər birinin ayrılıqda mətnindən asılı olaraq "Yetim Segah" daha həzin, kədərli intonasiyalarla (xüsusilə ikinci hissənin əvvəli – yəni rəng əvəzinə çalınan "Tərəkəmə" oyun havasına qədər; burada müğənni ilə sazəndə arasındakı "deyişmə", – xanəndə avazını müşayiət etmək sənətinin klassik

[50] Val Bakıda yenicə təsis olunmuş "Sport-rekord" qrammofon şirkəti tərəfindən matrisa yazılıb nəşr edilmişdir; №50199.

nümunəsidir) səsləndiyi halda, "Mirzə Hüseyn Segahı" saf və parlaq lirizm duyğusunu tərənnüm edir.

İslam Abdullayevin ifaçılığını yüksəldən və nümunəvi səviyyəyə qaldıran həm də onun olduqca aydın tələffüz (çox gözəl diksiya) qabiliyyətinə sahib olmasıdır. İslam oxuduğu qəzəllərin hər misrasını, bəlkə də, hər kəlməsini son dərəcə aydın və səlis tərzdə tələffüz etmiş və bununla da dinləyicilərin böyük rəğbətini qazanmışdır.

Muğamat sənətkarlığına xor baxan, xanəndə və sazəndələrimizin müəyyən bir ictimai məslək və əqidə sahibi ola biləcəyinə laqeyd yanaşan, onları guya yalnız pul qazanmaq ehtirası ilə yaşayan və toyçuluqdan başqa heç bir başqa amal və hədəfə xidmət etməz kimi nəzərdə tutan bəzi qərəzkar şəxslərin rəyinə rəğmən etiraf etməliyik ki, hələ inqilabdan qabaq Azərbaycan sənət ustaları, xanəndə və sazəndələrimiz öz bədii yaradıcılığında həyat varlığının bir çox ictimai və siyasi motivlərini əks etdirməyə çalışmışlar.

Tarix göstərir ki, Azərbaycan vokal sənəti ustaları (aşıqlar, xanəndələr) zamanın siyasi-həyati məsələlərinə heç vaxt laqeyd qalmamış, öz ifaçılıq fəaliyyətində ictimai motivlərə qarşı apolitiklik göstərməmiş və musiqini də, ədəbiyyat kimi, xalqın tərəqqisinə, mənəvi yüksəlişinə təsir göstərən qüvvətli vasitələrdən biri hesab edərək onu yeri gəldikcə müasir həyat problemlərinə yaxınlaşdırmışlar. Xanəndələrimiz ədəbiyyat və incəsənətin böyük ictimai təsir qüvvəsinə malik olduğunu qeyd edən ozamankı Azərbaycan ədib və mütəfəkkirlərinin yazılarını maraqla izləmişlər.

Sənətkarlarımız Azərbaycan xalqının milli şüurunun yüksəlişində böyük rol oynayan və "aşağı təbəqələri" fəal siyasi həyata cəlb edən 1905–1907-ci illər inqilabına xeyirxah münasibət bəsləyir və bu inqilabla əlaqədar olaraq həyat və məişətdə mühüm yeniliklərin yaranması ümidi ilə yaşayırdılar.

Bilindiyi kimi, Birinci rus inqilabının Şərq xalqlarının milliazadlıq hərəkatı inkişafına və o cümlədən İranın zəhmətkeş kütlələrinə böyük inqilablaşdırıcı[51] təsiri sayəsində 1905–1911-ci illərdə İranda da inqilab baş vermişdi. Bu inqilabın ən parlaq səhifələrindən birini Səttarxanın başçılığı altında Cənubi Azərbaycan xalqının qəhrəman mübarizəsi təşkil edirdi[52].

[51] Azərbaycan tarixi, 2-ci cild. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, Bakı, 1964, s. 669
[52] Yenə orada. s. 669.

Azərbaycan xalqı İran inqilabının inkişaf mərhələlərini böyük diqqətlə izləyirdi. Təbriz inqilabçıları sıralarında bir neçə yüz azərbaycanlı vuruşurdu. Bakı, Gəncə, Şuşa, Şamaxı və başqa şəhərlərdə İran fədailərinə əməli yardım üçün müxtəlif tədbirlər görülürdü. 1909-cu ildə Məşədi Əzizbəyov və Serqo Orconikidze Bakı bolşevikləri tərəfindən İrana ezam edilmiş və orada geniş inqilabi təbliğat işləri aparmışlar.

Həmin dövrdə İslam Abdullayevin qrammofon vallarına oxuyub yazdırdığı "Səttarxan və Yefremxan" muğam və təsnifi çox böyük şöhrət qazanmışdı. Bu vallardan yüzlərlə ədəd Cənubi Azərbaycan şəhərlərinə göndərilmişdi. İslam Abdullayev dərin ilham və parlaq ifadə ilə ifa etdiyi bu musiqi əsərində İran fədailərinin sərkərdəsi Səttarxanın rəşadət və şücaətini vəsf edir, eyni zamanda İran inqilabi hərəkatına xain çıxan və inqilabı məğlubiyyətə uğratmaq qəsdi ilə şah ordusuna kömək göstərən, nəhayət, Məmmədəli şah tərəfindən Tehran polis idarəsinin rəisi vəzifəsinə təyin edildikdə İran inqilabçılarına qəddarcasına divan tutan qaniçən, zülmkar, daşnaq Yefremin[53] xain və alçaq işlərini ifşa edir və onu lənətləndirir.

Musiqi tərtibatı etibarilə "Səttarxan və Yefremxan" valının ikinci (təsnif) yarısının məşhur "Qaçaq Nəbi" melodiyası (havası) üzərində qurulması da çox əlamətdardır. Çünki "bir çox illər ərzində Nəbi xalqına zülm edənlərə cəsarətlə zərbə endirirdi. İran və yerli feodallara qarşı mübarizədə Cənubi Azərbaycan kəndlilərinə kömək məqsədilə onun dəstəsi tez-tez Arazın o tayına keçirdi. Cənubi Azərbaycan xanları Nəbiyə nifrət bəsləyir, onu hər vasitə ilə məğlub etməyə çalışırdılar.

Nəbi öz igid mübarizəsi ilə xalq qəhrəmanı, zəhmətkeşlərin mənafeyinin müdafiəçisi şöhrətini qazanmışdı. Azərbaycan kəndliləri öz qəhrəmanı ilə fəxr edirdilər. Onlar öz ağır günlərində kömək üçün Nəbiyə müraciət edir, onun adı ilə çar məmurlarını hədələyirdilər"[54].

Beləliklə, Nəbinin adı zalımlara qarşı mübarizədə qəhrəmanlıq simvolu olduğu kimi, onun şəninə xalq tərəfindən qoşulan "Qaçaq Nəbi" mahnısı da zəhmətkeşlərin mənafeyini müdafiə yolundakı vuruşda irəlidə gedən mərd igid surətinin musiqi təcəssümü idi. Bunu nəzərə alan İslam Abdullayev çox ola bilsin ki:

[53] М.С.Иванов. Очерк истории Ирана. Госполитиздат, 1952, стр. 237–239; Современный Иран. Изд-во АН СССР, 1957, стр. 286, 288
[54] Azərbaycan tarixi, 2-ci cild. Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, Bakı, 1964, s. 211

Şahim, sən and içmiş idin Qurana
Topları çəkdin Təbrizə, Tehrana
Məclisi qoydun niyə bəs virana[55]
Allah, özün kömək eylə millətə,
Bəlkə, mənim şahim gələ qeyrətə[56].

* * *

Hacının körpüsün duman alıbdır,
Səngərləri fədailər tutubdur,
Şah ordusu bunu görcək qaçıbdır.
Allah, özün kömək eylə millətə
Bəlkə, mənim şahim gələ qeyrətə...

– sözlərini məhz "Qaçaq Nəbi" havasında oxumağı münasib görməklə Qaçaq Nəbi ilə Səttarxan surətləri arasında müəyyən bir məslək və hədəf ümumiliyi olduğunu qeyd etmək və nəzərə çatdırmaq istəmişdir.

Bununla bərabər, söz yox, mollaxana şəraitində aldığı təhsilin şüurunda aşıladığı fatalizm etiqadı, qəzavü-qədərə, olacağa, təqdirə inanmaq halları İslam Abdullayevin dünyagörüşündə müəyyən bir məhdudluğun dərin kök salmasına səbəb olmuşdu. Həm də Birinci rus inqilabının geri çəkildiyi dövrdə, ölkənin bütün başqa yerlərində olduğu kimi, Azərbaycanda da irticanın hücuma keçməsi ilə əlaqədar olaraq, ziyalılar içərisində meydana gələn hərc-mərclik, ruh düşkünlüyü, ümidsizlik əhvali-ruhiyyəsi İslam Abdullayevin də düşüncə və idrakında müəyyən bir bədbinlik haləti doğurmuşdur.

İslam həmin dövrdə şair Məhəmməd Hadi ilə dostlaşır və onun "Bəqayi-təbiət" sərlövhəli şeirini, iradəsi zəif insanların şüurunda bədbinlik əhvali-ruhiyyəsi yaradan bu sözlərini:

[55] Burada müğənni 1907-ci ilin axırında Məmmədəli şahın məşrutə qanun-qaydalarına riayət edəcəyi haqqında məclisdə təntənəli surətdə Qurana and içdikdən bir neçə ay sonra (1908-ci il iyunun 23-də) məclisi toplar atəşinə tutdurduğunu qeyd edir.

[56] Mahnının hər bəndinin nəqəratından sonra sazəndələrin ifa etdiyi araçalğısı olduqca orijinal tərzdə tərtib edilmişdir. Eləcə də mahnının hər misrasından sonra kamançanın qammavarı fiqurasiyaları da diqqəti cəlb edir. İstedadlı Saşa Oqanezaşvili burada təkrarən çaldığı (ostinato) bu fiqurasıya ilə bir misradan o birinə keçmək prosesində xanə daxilində əmələ gələn (xanənin xəfif hissəsindəki) "boşluğu" doldurur, musiqinin axıcılığına nail olur.

Bəxt namərdanəmizdən ruzigar ağlar bizə,
Öylə bədbəxtiz ki, bəxt-nabekar ağlar bizə
Ətf-çeşm intibah etdikcə, – yar ağlar bizə
Hər səhər gülşəndə dad eylər həzar, ağlar bizə
Qönçələr, güllər, çiçəklər, mürğ-zar ağlar bizə...[57]

seçib "Mahur-hindi" muğamı üstə qrammofon valına oxumuşdur. Bir qayda olaraq gümrahlıq, mətanət və cəsarət əhvali-ruhiyyəsini ifadə edən, şən, nəşəli "Mahur" muğamı bu dəfə İslam Abdullayevin ifasında son dərəcə məhzun, qüssəli, kədərli səslənir.

Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra İslam Abdullayev əsas etibarilə rayon musiqi məktəblərində muğamat oxuyan nəğməkar kadrları yetişdirmək işində fəal çalışmışdır.

İslam Abdullayev 1964-cü il sentyabrın 22-də Bakıda vəfat etmişdir.

12. MİRZƏ MUXTAR MƏMMƏDOV

Məmmədov Mirzə Muxtar Mirzə Ələsgər oğlu. Azərbaycanda opera sənətinin yaranması işində yaxından təşəbbüs göstərən, bu yolda bütün qüvvəsi ilə, böyük şövq və həvəslə çalışanlardan biri də Məmmədov Mirzə Muxtar olmuşdur. Onun hələ 1897-ci ildə Şuşa şəhərində göstərilən "Leyli və Məcnun" musiqili təmsilində iştirak etdiyi də məlumdur. Sonradan, XX əsrin əvvəllərində Bakıya köçüb buradakı ibtidai məktəblərin birində müəllimlik fəaliyyətinə başladıqda o, Üzeyir Hacıbəylinin dəvəti ilə ilk Azərbaycan operasının hazırlanmasında fəal çalışmış və əsərin birinci tamaşasında Məcnunun atasının rolunu ifa etmişdir.

Bu vaxtdan başlayaraq o hər bir yeni opera əsərinin tamaşaya qoyulması işində yaxından iştirak etmiş və ikinci rollarda ("Əsli və Kərəm" operasında Kərəmin atası, "Şah Abbas və Xurşidbanu"da Vəzir, "Aşıq Qərib"də Xacə, "Mehr və Mah" operasında Yəmən şahı, "Şah İsmayıl"da Rəmmal və b.) çıxışına baxmayaraq, yüksək nəğməkar sənətkarlığı sayəsində tamaşaçılar içərisində çoxlu pərəstişkarı olmuşdur.

Atası Mirzə Ələsgərin verdiyi gözəl musiqi tərbiyəsi ilə böyümüş, sənətinin mənasını xalqına xidmət etməkdə görən, nəğməkarlıq üslubunu xalq ifaçılıq

[57] "Füyuzat". 1907, №18.

ənənələrindən mənimsəmiş olan Mirzə Muxtar Azərbaycan xalq musiqisinin "ağsaqqalı" və alimi sayılırdı. O, muğamatın bütün "sirləri" üzrə tam mənası ilə bir "vüquf sahibi" kimi tanınırdı. Muğamat nəzəriyyəsinə aid bütün məsələlər (o cümlədən dəstgahların tərkibi daxilində intiqal qaydaları və s.) Mirzə Muxtarın böyük nəğməkarlıq sənətində öz əksini tapmışdı.

Avaza nə qayda ilə pərvəriş vermək, səsi necə inkişaf etdirmək, boğazı necə qorumaq, zənguledən nə sayaq istifadə etmək, təğənni (oxuma) zamanı necə nəfəs almaq – nəğməkarlıq sənəti ilə əlaqədar olan bütün bu (bundan başqa daha bir çox) məsələlər üzrə Mirzə Muxtarın verdiyi məsləhətlər və etdiyi tövsiyələr xanəndələr arasında aforizm şəklində dildən-dilə söylənilir, zərbi-məsəl kimi danışılırdı.

1927-ci ilin mart ayında "Kommunist" qəzeti redaksiyasının incəsənət məsələləri ilə bilavasitə yaxından maraqlanan əməkdaşı Məmmədəli Sidqi (Səfərov) və tanınmış sənətşünaslar Xəlil İbrahim və Əsəd Tahirin təşəbbüsü ilə oxucular klubu salonunda redaksiya işçilərinin Mirzə Muxtar ilə görüş gecəsi təşkil olunmuşdu. Bu sətirlərin müəllifi qocaman müğənninin həmin məclisdə nəğməkarlıq sənəti haqqında dediyi ayrı-ayrı mülahizələrini kağız üzərində qeyd edib saxlamışdır. Bu mülahizələrdən[58] bir çoxunun indi də xüsusilə gənc nəğməkarlarımız üçün faydalı və həm də, ümumiyyətlə, maraqlı olduğunu nəzərə alaraq, bunlardan bir neçəsini burada dərc edirik:

– Səs işləndikcə açılır.

– Təğənni, ğina (oxuma) – adi danışıq kimi sərbəst aparılan söhbət kimi asanlıqla əldə edilməlidir.

– Bir neçə vaxt oxumayan xanəndələrdən bəzisi belə deyir: "Səsim qaymaq bağlamışdır", lakin o, çox böyük səhv edir. Doğrudan da, bəzi hallarda səsə istirahət vermək lazımdır. Lakin lüzumsuz hallarda oxumaqdan boyun qaçıran müğənninin səsi heç də "qaymaq bağlamır", əksinə, "pas atmış" olur…

– Təğənninin (oxumağın) ümdə şərti – düzgün nəfəs almaqdır. Nəğməkar oxuduğu zaman sakit, heç bir tövşüməyə qətiyyən yol vermədən, səssiz nəfəs almağa çalışmalıdır. Nəfəsi ağızdan yox, burundan almaq lazımdır. Ona görə ki, hava ağız vasitəsilə ciyərlərə getdikdə, "yolda" boğazın qurumasına səbəb ola bilər. Sonra ciyərlərdə olan havanı qətiyyən gücənmədən, həm də qənaət ilə buraxmaq lazımdır, belə ki, səs boğazdan sərbəst surətdə istixrac olunsun. Əgər nəfəsi həddindən artıq tez, ya da gec buraxsan, səsin boğuq eşidilər.

– Oxuma zamanı boyunu və çiyinlərini sərbəst saxla, çünki hər bir kəskin hərəkət boğaza zərərdir.

Bəzi xanəndələr oxuyan zaman alt çənəsini sağa-sola hərəkət etdirirlər. Bu halda onlar ot gövşəməkdə olan heyvanı andırırlar, həm də özlərini aldadırlar, onlar güman edirlər ki, bununla səs qaltanlı olar. Bu, böyük səhvdir. Alt çənənin sağa-sola hərəkəti heç vaxt səsi artırmaz.

Evində tək qalıb güzgü qabağında həm bəmdə, həm də zil pərdələrdə bir müddət oxu; bax gör sifətin nə hallara düşür. Əgər oxuduğun zaman ağzın bir yana əyilirsə, bu çox böyük nöqsandır. Buna yol vermə, yoxsa dinləyicilər bunu sənə irad tutar, rişxənd edərlər.

Zil pərdələrdə oxuduğun zaman ağzını həddindən ziyadə açma, çünki əngin aşağı sallanması boğazın yolunu daraldır, bu isə səsin dolğunluğunu azaldır.

Olduğundan daha güclü səs çıxarmağa cəhd etmə, çünki o sayaq oxumağın heç bir faydası yoxdur. Qışqıraraq oxuyan həm dinləyicinin zəhləsini tökər, həm də axırda özünün səsini batırar.

Oxuma zamanı müxtəliflik xatirinə hərdənbir burunda oxumaq (ağız yumulmuş halda) özlüyündə çox gözəl üsuldur. Həm də hər xanəndəyə müyəssər olan iş deyil. Burada əsl məharət, səsi bir müddət burunda uzatdıqdan sonra ehmallıca ağıza keçirməkdən ibarətdir. Bu, hünər istər. Gərək burada heç bir sərt səs ayrılığı hiss olunmasın. Mənim istər keçmişdə, istərsə də indi tanıdığım xanəndələrdən yalnız Seyid Şuşinski burunda oxumaq üsulundan məharətlə istifadə etməyi bacarır. Bu işdə heç bir müğənni ona tay ola bilməz.

Səsin həcmini istər bəm, istərsə də zil pərdələrə doğru çox böyük ehtiyatkarlıqla, ehmalca, tədricən, pillə-pillə genişləndirmək lazımdır.

– Çalış ki, səsin rəvan olduğu qədər qıvraq, oynaq olduğu qədər səlis, dayanıqlı, həm də axıcı olsun.

– Səsi süni surətdə gücləndirmək və həddindən ziyadə bərkdən (ucadan) oxumağa cəhd etmək zərərli olduğu kimi, zümzümə aludəçiliyi də eyni dərəcədə ziyandır; çünki bunların hər ikisi boğaz əzələlərinin düzgün inkişaf etməsinə mane olur.

[58] Mirzə Muxtar bu ayrı-ayrı tövsiyə və nəticələrini *"tez"*, ya da *"tezha"* adlandırırdı. Mirzə Muxtar deyirdi ki, bu "tez"ləri o, vaxtilə Şuşa musiqi məclislərində, zamanının adlı-sanlı xanəndələrindən eşitmiş, sonralar öz şəxsi təcrübəsindən keçirmiş və bunların dürüst olduğunu başqa həmkarlarının nəğməkar yaradıcılığında və həyatında dəfələrlə sınamışdır. Buna görə də bu *"tezha"*-nın hər birinin bırər həqiqət olduğu şübhəsizdir. Odur ki bu *"tezha"* xanəndələr üçün **"dəstur-ül-əməl"** olmalıdır!

– Oxuduğun dəstgahın təsirli olması üçün münasib qəzəl seçmək çox vacib və əhəmiyyətli vəzifədir. Lakin oxuduğun hər qəzəlin sözlərini düzgün və mənalı tələffüz etməyi bacarmaq daha da vacib bir şərt sayılmalıdır.

– Yaxşı, məlahətli səsə malik, lakin kəmsavad olan xanəndə füsunkar bir qızın yaxşı çəkilmiş şəklinə bənzər: gözəldir, amma canı yoxdur…

– Oxuduğu qəzəlin vəzninə, bəhrinə riayət etməyən, ya da qəzəlin sözlərini təhrif edən xanəndə şeirin, sənətin birinci düşmənidir.

– Xaric oxumaq fəlakətdir, xaric oxuduğunu eşitməmək faciədir, xaric oxuduğunu inkar etmək isə cəhalətdir…

Məmmədov Mirzə Muxtar 1929-cu il yanvarın 16-da Bakıda vəfat etmişdir.

13. MİRZƏ AĞA ƏLİ ƏSGƏR

Məmməd oğlu Ağa Mirzə Əli Əsgər Qarabaği XIX əsr Azərbaycan musiqisinin ən görkəmli simalarından biridir. O, "Qarabağnamə" müəllifi kapitan Mirzə Adıgözəlbəy, "Tarixi-Qarabağ" müəllifi Mirzə Camal və Azərbaycan ədəbiyyatında formalaşmağa başlayan tənqidi realizmin ilk görkəmli nümayəndələrindən biri olan Qasımbəy Zakir ilə bir dövrdə, bir mühitdə yaşayıb-yaratmışdır. Mirzə Əli Əsgər XIX əsr musiqi tariximizdə şərəfli yer tutan sənət ustaları Mirzə Səttarın, xarrat Qulunun, Azərbaycan muğamatının bütün incəliklərinə dərindən bələd olan musiqişünas Hacı Nəcəf bəyin[59] müasiri, sənətşünas və musiqi alimi Hacı Hüsü və Məşədi İsi kimi sənətkarların sələfi sayılır.

Mirzə Əli Əsgərin musiqi fəaliyyətinə düzgün qiymət vermək üçün XIX əsrin birinci yarısında, xüsusən 30-cu illərdən etibarən Azərbaycanın ictimai-siyasi həyatında başlanan yeni tarixi şəraiti nəzərə almaq lazımdır.

Bu dövrdə Azərbaycan mədəniyyətində müasirliyə doğru başlanan meyil getdikcə genişlənməkdə idi. Eyni zamanda adamların şüurundakı feodalizm qalıqları əleyhinə mübarizə ilə əlaqədar olaraq, ölkədə maarifçilik hərəkatı meydana gəlmiş, xalq kütlələri arasında savadlanmağa doğru müəyyən həvəs oyanmış, Azərbaycan alimləri tədriclə sxolastika təsirlərindən qurtarmağa çalışırdı. Maarif və mədəniyyətə doğru bu yönəlmə bədii ədəbiyyatda da öz əksini tapmış, yazıçıların əsərlərində realizm və xəlqilik prinsipləri getdikcə qüvvətlənməkdə idi.

[59] Seyid Əzim Şirvani öz təzkirəsində Hacı Nəcəf bəyi "Farabiyi-sani" adlandırmaqla onun musiqi elmi üzrə fövqəladə bilikli şəxs olduğunu qeyd edir.

İctimai həyatda canlanan bütün bu inkişaf prosesi təbiidir ki, incəsənət aləmində də müəyyən qayəvi, fikri və ideoloji dirçəlmə yaratmalı idi. Bu işdə tərəqqipərvər Azərbaycan musiqiçilərinin əsas vəzifəsi, hər şeydən əvvəl, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə xas olan orijinal cəhətləri aydınlaşdırıb sabitləşdirmək, Azərbaycan musiqi dilini yabançı intonasiyalardan təmizləmək, Azərbaycan muğamatının əslini itirmə və assimilyasiya olunma təhlükəsinə qarşı kəskin müqavimət göstərmək, musiqimizin gözəl nümunələrini geniş xalq kütlələri içərisində yaymaq, ayrı-ayrı ifaçıları yad musiqi şivələrinə uymaq hallarından saqındırmaq, Azərbaycan musiqisinin zəngin irsinə, gözəl xüsusiyyətinə xor baxan və ona etinasız yanaşan bəzi musiqi nəzəriyyəçilərin zərərli müddəalarını elmi əsaslar üzrə təkzib etməkdən ibarət idi. Musiqi həyatı saydığımız bu vəzifələrdən əlavə daha bir çox vacib, zəruri və təxirəsalınmaz işlərin sahmana salınmasını da tələb edirdi.

Bunun üçün Azərbaycan musiqi sənəti də bir növ öz maarifçilik hərəkatını yaratmalı, öz maarifçilərini yetişdirməli idi.

Mirzə Əli Əsgər Qarabaği Azərbaycan musiqi maarifçiliyinin ilk təşəkkül dövründə fəaliyyətə başlayan görkəmli simalardan biridir.

Əvvəlləri o, vaxtilə İrandan Azərbaycana gəlmiş tarçı Əli Şirazi ilə birlikdə çalışmışdır. Bu xüsusda 1909–1910-cu illərdə "nota öyrənmək və osmanlı musiqisini tətəbbö' etmək (tədqiq etmək, öyrənmək – Ə.B.) məqsədi-tərəqqipərvanəsi ilə" İstambulda bulunan istedadlı Azərbaycan sənət ustası Məşədi Cəmil Əmirovun Türkiyənin ozamankı görkəmli musiqi alimi Rauf Yektabəy ilə olan görüşlərində ona Azərbaycan musiqisi haqqında verdiyi olduqca "qiymətdar" bir xeyli məlumat içərisində Əli Əsgər Qarabaği haqqında dediyi sözlər çox maraqlıdır. Məşədi Cəmil qeyd edir ki, Əli Şirazi İrandan Qarabağa gəldikdə "bəstəkar – şəhir Ağa Əli Əsgər Qarabaği ilə müştərəkən Qafqaz qitəsində nəşr və təmim – musiqiyə çalışmışlar"[60].

Mirzə Əli Əsgərin musiqi yaradıcılığı çoxtərəfli olmuşdur. O həm məlahətli və qaltanlı səsə malik xanəndə, həm də əsl ustad bir kamançaçı idi. Odur ki musiqi məclislərində hansı bir ixtisas üzrə iştirak etmək lazım gəlirdisə, Mirzə Əli Əsgər öz istedadını nümayiş etdirməyə hazır idi. Lakin onun əsas musiqi fəaliyyəti heç də xanəndəlik və sazəndəlikdən ibarət olaraq qalmır.

60 روف يكتابک. قافقا سيادا موسيقى – شهبال، عد د ٩٥، ٥١ اوغستوس ١٣٣١ص ٨٢٣١ص ١٣ •

Mirzə Əli Əsgəri Azərbaycan musiqisi tarixində yüksək mövqeyə onun Azərbaycan musiqisinin özünə xas olan orijinal cəhətlərini aşkara çıxartmaq, musiqimizin əsasını, mahiyyətini bəlliləşdirmək və dilinin xüsusiyyətini aydınlaşdırmaq işində göstərdiyi fəaliyyətidir. O, musiqimizin intonasiya saflığı uğrunda səmərəli çalışmış, bu yolda böyük səy və qeyrət göstərmişdir.

Mirzə Əli Əsgər yaşadığı dövrün qabaqcıl ictimai-siyasi və fəlsəfi görüşlərini mükəmməl mənimsəyib mütərəqqi fikir cərəyanlarından qüvvət alaraq Azərbaycan musiqi yaradıcılığına yeni istiqamət verən və özündən sonrakı musiqi inkişafına müsbət təsir göstərən bir simadır.

14. AZƏRBAYCAN RƏQS SƏNƏTİ

Tarix göstərir ki, hələ eramızdan üç-iki minilliklər əvvəl, tunc dövründə Azərbaycan ərazisində rəqs sənəti insanların məişətində müəyyən bir mövqe tutmuşdur.

Dünyanın bütün başqa yerlərində olduğu kimi, Azərbaycan torpağında da sadə və ibtidai xalq musiqi alətləri meydana gəlməzdən çox-çox əvvəl rəqs oynayanların və həm də tamaşaçıların çəpik çalmaları ilə əldə edilən ritmik zərblər müşayiəti altında ifa edilmişdir.

Məlumdur ki, rəqs sənətinin ən qədim formaları, eləcə də müəyyən ölçü (vəzn, ahəng) əsasında oynanılan sadə pantomima nümunələri insanların zəhmət prosesi ilə əlaqədar olaraq yaradılmışdır. Bu oyunlarda ibtidai insanların məişət şəraiti və həm də dünyagörüşləri öz əksini tapmışdır.

Ovçuluqla məşğul olan tayfalar, qövmlər öz sehramiz ayinlərini çeviklik, qıvraqlıq, insan gücünü nümayiş etdirən plastik hərəkətlərdən ibarət rəqslər əsasında icra etmişlər. İlk əkinçilər tarla işləri (torpağı şumlamaq, taxılı əkib-becərmək, məhsul toplamaq və s.) ilə əlaqədar müxtəlif zəhmət prosesini, məhz rəqs hərəkətləri ilə vəsf və tərənnüm etmişlər.

Beləliklə, dünyanın hər yerində olduğu kimi, Azərbaycanda da rəqs sənətinin müxtəlif növləri və janrları öz mənşəyini xalqın oynama folklorundan götürmüşlər. Rəqs incəsənəti xalqın iqtisadi, ictimai və mənəvi həyatında meydana gələn dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq yeni məzmun və ifadə vasitələri əldə edir. Azərbaycan xalq rəqsinin tarixi azəri xalqının ümumi tarixi ilə ayrılmaz surətdə bağlı olub onun milli xüsusiyyətini, həm də həyat və məişət şəraitini özündə əks etdirir.

Qobustan qayaları üzərində müasir azəri rəqsi "Yallı"ya bənzər mərasim rəqsi və s. həkk olunmuşdur (bax "Azərbaycan tarixi", I cild, Azərb.SSR EA Nəşriyyatı, Bakı, 1958, səh. 32). Doğrudan da, bu şəkillərdə biz müəyyən bir rəqs hərəkətini görürük. (Klassik rəqs terminləri ilə təyin etməli olsaq, burada əllər – port de bras hərəkətinin dördüncü vəziyyəti, ayaqlar isə en dehors ikinci pozisiya vəziyyətində tarım çəkilmiş halda). Qobustanın Böyükdaş adlanan qayası üzərində həkk olunmuş rəsmlər Azərbaycan ərazisində ən qədim zamanlarda xalq rəqs sənətinin müəyyən məzmuna və böyük həyatiliyə malik olduğunu göstərən çox qiymətli bir sənəddir. Bəlli olur ki, rəqslərdəki hərəkət tərzi və duruş (poza) vəziyyəti bugünkü azəri xalq rəqslərindən ayrılmır.

Görünür ki, qədimdə incəsənət sinkretik tərzdə, yəni incəsənətin ayrı-ayrı növləri arasında müəyyən ayrılmazlıq, qovuşuqluq olmuşdur. Musiqi, söz (bədii kəlam, şeir) və rəqs hər biri özlüyündə incəsənətin müstəqil növü kimi (bir-birindən ayrı və bir-birindən asılı olmayan tərzdə) yox, əksinə, bir-biri ilə üzvi surətdə bağlı və bir-birindən asılı olaraq nümayiş etdirilmişdir. Musiqi, söz və rəqs – hər üçü üzvi surətdə birləşərək bir vəhdət təşkil etmiş və insanların ruhi halını, mənəvi aləmini, hiss və duyğularını əks etdirən qüdrətli amil olmuşdur. Xalq arasında bu günə qədər işlənən "deyib-oynamaq", "çalıb-çağırmaq" kimi təbirlər mahnı ilə rəqsin ən qədim zamanlardan bəri bir-biri ilə sıx surətdə bağlı olduğunu göstərir.

Bu sətirlərin müəllifinə öz xatirələrinə müraciət etmək caiz görülsə, qeyd edər ki, o, hələ çox gənc yaşlarında Üzeyir Hacıbəylinin anası Şirinxanım Hacıbəyovanın "Heyratı" ritmik muğamı müşayiəti altında rəqs etdiyini dəfələrlə görmüşdür. Şirinxanım arabir öz doğma bacısı Əzizə xanım Bədəlbəyligilə qonaq gəldiyi günlərdə, ondan rəqs etməsini xahiş edən bacısı oğlanlarının könlünü sındırmamaq və sözlərini yerə salmamaq üçün:

Yaxşı, onda qoy Əhməd çalsın, Bədəl də oxusun, – deyə "Heyratı-Kabili"-nin gümrahlıq hissi oyadan canlandırıcı xoş təranəsi altında gözəl hərəkətlərlə rəqs edərdi.

Nəğməkar avazı ilə əlaqədarlıq qədim azəri rəqs sənəti üçün səciyyəvidir. Elə bu gün də çalğıçılar çox zaman rəqsin "süzmə" hissəsində oyun havasının ritmini sürəkli surətdə (ostinato) davam etdirir və rəqs edənlər nəğməkarın oxuduğu muğamın müşayiəti ilə oynayırlar. Rəqs ilə nəğməkar avazının bu sayaq birləşməsi azəri xalq rəqslərinə müəyyən bir təravət və gözəllik gətirir, rəqsin ifaçılıq ədalarını,

üslubunu zənginləşdirir, eyni zamanda rəqsə mənalıq, dolğunluq və məzmunluq verir.

Azəri xalq rəqslərinə xas olan əsas səciyyəvi cəhətlər: rəvanlıq, səlistlik, axarlıq, süzgünlük...

"Bir qayda olaraq, Azərbaycan xalq rəqsləri üç hissədən ibarət olur: birincisi dövrə boyu sürətlə gediş; ikincisi – lirik hissədir. Bir nöqtədə dayanaraq rəqsi davam etdirmək – "süzmək", bu hissədə ayaqlar, demək olar ki, hərəkətsiz qalır, gövdənin yuxarı hissəsi isə öz-özündən nazlanır kimi ədalar göstərir; üçüncüsü yenə dövrə boyu sürətlə, təntənə və böyük coşqunluqla gəziş"[61].

1936-cı ilin yayında azəri rəqs folklorunu toplamaq məqsədilə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası xüsusi bir ekspedisiya düzəldib respublikamızın rayonlarına ezam etmişdi. Həmin ekspedisiya Qazax rayonunda çalışdığı zaman azəri xalq rəqs hərəkətləri haqqında qoca kolxozçu Səməd kişidən çox maraqlı və qiymətli məlumat əldə etdi. Səməd kişinin dediyinə görə, azəri xalq qadın rəqsinin birinci hissəsi çiləmə adlandırılır. Oynayan qız elə bil ki, çiçəklikdə gəzib əlləri ilə güllərə su çiləyir. Sonra bir yerdə dayanır, göydə qanadlarını açıb qımıldatmadan uçan quş kimi süzür. Ona görə də bu hissə süzmə adlandırılır. Daha sonra əvvəldə olduğu kimi, dairəvi hərəkət edərək çiləmə hissəsini təkrar edir. Qız oyunlarında hoppanma, atlanma caiz deyil. Bu hərəkəti "Qaytağı"ya başlayan oğlan meydana daxil olduğu zaman göstərə bilər.

Azəri oyun havalarına verilən adlar öz mənasına görə müxtəlif olur. Burada biz, hər şeydən əvvəl, xalqın gül-çiçəyi çox sevdiyini və buna görə də ən gözəl oyun havalarının nəbatat adları ilə adlandırıldığını görürük: "Qızıl gül", "Lalə", "Nilufər", "Bənövşə", "İnnabı" və s. Coğrafi adlara da tez-tez müraciət edilir: "Dərbəndi", "Tiflisi", "Aşqabadı", "Əsgərani", "Qars", "Ənzəli" və s. Hətta riyazi rəqəmlərlə (!) adlanan oyun havaları da var: "Altı nömrə", "On dörd", "Yüzbir"

Azəri el mahnılarının yaradılışı haqqında Üzeyir Hacıbəylinin "...bunların bir çoxu eşq və məhəbbəti, bir xeylisi də xalq həyatında vüquə gələn və xalq üzərində təsirlər buraxan hadisələri"[62] oxşamaq arzusu ilə bəstələndiyini göstərən sözlərini eynilə bir çox oyun havasının da yaradılışına aid etmək olar. Oyun havalarının bir çoxu "xalq həyatında vüquə gələn və xalq üzərində təsirlər buraxan hadisələri" vəsf, ya da, heç olmazsa, sadəcə qeyd etmək həvəsi ilə yaradılmışdır. Məsələn, vaxtilə Zaqafqaziya dəmir yolunun çəkilişi xalqı at-araba ilə və hətta çox zaman

[61] "Azərbaycan xalq rəqsləri", tərtib edənləri Qəmər Almaszadə, İ.D.Kaqarlitskaya, B.A.Məmmədov və A.V.Akopov. Birləşmiş nəşriyyat, Bakı, 1959, s. 7

[62] Üzeyir Hacıbəyli. "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər". Əsərləri, II cild, Azərb. SSR EA Nəşriyyatı, 1965, s. 220

kəl arabasında uzaq yol getmək əziyyətindən qurtarmaqla bərabər, ölkənin iqtisadi həyatında böyük əhəmiyyət kəsb edən ictimai hadisə idi. O zaman xalq Zaqafqaziya dəmir yolu xəttində olan stansiyaların çoxunu "vağzal" deyirdilər. Belə ki, Ağdaşdan Ləkiyə, ya Göyçaydan Ucara, ya da Şuşadan Yevlaxa yola düşən müsafirlər: "Vağzala gedirəm" deyə bütün bu stansiyaların hamısınф "vağzal" adlandırırdı. Həmin dövrdə Azərbaycan incəsənət ustalarının yenicə yaratdıqları ən gözəl oyun havalarından birini "Vağzalı" adlandırması, xalq həyatında böyük əhəmiyyəti olan dəmir yolunu vəsf etmək arzusunu göstərir. Bu münasibətlə yaradılan başqa bir oyun havası "Ekspres" adlandırılmışdır (bax Ə.Bədəlbəyli. "Musiqi haqqında söhbət", Uşaqgəncnəşr, Bakı, 1953, səh. 40–50). Eləcə də "Çervon", "Spekulyant", "Brilyant" adlandırılan oyun havaları iyirminci illərdə, ölkənin yeni iqtisadi siyasətə keçməsi ilə əlaqədar olaraq xüsusi ticarətə icazə verildiyi dövrdə meydana gəlmişdir.

15. MİRZƏ SADIQ

Əsəd oğlu Mirzə Sadığın (1846–1902) həyat və yaradıcılığının, elmi tərcümeyi-halının bu vaxtacan musiqişünaslarımız tərəfindən onun musiqi tariximizdə tutduğu mövqeyə layiq səviyyədə işlənməməsi, doğrudan da, çox təəccüblüdür. Onun böyük və zəngin musiqi fəaliyyətinin musiqişünaslığa aid əsərlərdə, bir qayda olaraq, yalnız tar simlərinin sayını artırdığını qeyd etməklə kifayətlənmək XIX əsr Azərbaycan musiqi tarixinə səthi yanaşmaqdan başqa bir iş deyil. Mirzə Sadığın həyat və musiqi fəaliyyəti haqqında musiqişünaslarımız tərəfindən əsaslı və sanballı monoqrafiya yazılması işinin çoxdan bəri başa çatdırılması lazım gəldiyi halda, biz bu lüğət məqaləsinin məhdudluğu şəraitində, yəqin ki, onun hərtərəfli zəngin musiqi yaradıcılığını istənilən dərəcədə işıqlandırmaq iddiasında ola bilmərik.

Məlumdur ki, XIX əsr Azərbaycan musiqi sənətinin ən görkəmli nümayəndəsi Əsəd oğlu Mirzə Sadıqdır[63]. O öz musiqi yaradıcılığında başda böyük müəllimi Mirzə Əli Əsgər olmaqla, bütün başqa sələflərinin yaradıcılıq nailiyyətlərinə əsaslanaraq öz musiqi yaradıcılığında tam bir tarixi dövrün nəticələrini toplamış və

[63] Müəlliflərimizdən bəziləri öz yazılarında Mirzə Sadığı indi də sadəcə olaraq "Sadıqcan" adlandırırlar. Ehtimal etmək olar ki, bu ad ona hələ uşaqlıq dövründə onu əzizləmək və oxşamaq məqsədilə ilk əvvəl ailə üzvləri və yaxın qohumları tərəfindən verilmişdir. Sonralar isə bu ad toy məclislərində, musiqili ziyafətlərdə çalğısından vəcdə gələn və belə hallarda çox vaxt sərbəst davranışdan saqınmayan bəzi təklifsiz şəxslər tərəfindən təkrar edilmişdir. Hazırda böyük ustadın adını "Sadıqcan" deyə yazmaq, məncə, o keçmiş təklifsizliyi davam etdirmək deməkdir.

Azərbaycan muğamat məktəbinin milli ənənələr əsasında formalaşması prosesini başa çatdırmışdır.

Bu işdə o, hər şeydən əvvəl, məhz Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan orijinal cəhətlərin bədii ifadə prinsiplərini bəlliləşdirmiş və müəyyən etmişdir. İfaçılıq üsullarının yeniləşməsi, çalğı priyomlarının zənginləşməsi kimi müxtəlif sahələrdə göstərdiyi böyük və səmərəli fəaliyyəti ilə o, sözün həqiqi mənasında, əsl yeniləşdirici "mücəddit" bir sənətkar, cəsarətli novator olmuşdur.

Mirzə Sadığın qavradığı yaradıcılıq sahəsi olduqca geniş, onun musiqi fəaliyyəti çoxcəhətlidir. Bu geniş və hərtərəfli fəaliyyətinin əsl ümdə cəhəti Azərbaycan muğamat musiqisinin keçmişi ilə gələcəyi arasında hüdud xəttini çəkərək onun yeni intibah dövrünün birinci parlaq yaradıcılıq səhifəsini açmasındadır.

Mirzə Ağa Əli Əsgərin istedadlı gənc şagirdlərindən biri olan "Sadıqcan", deyildiyinə görə, əvvəlləri öz tarçı ustadının yanında kamançaçı kimi iştirak etmişdir. Şuşa şəhərində tez-tez çağırılan musiqi məclislərinin hansı birində isə xəstə olduğuna görə iştirak edə bilməyən Ağa Əli Əsgəri tarçı sifəti ilə əvəz edən gənc Sadıq öz gözəl çalğısı ilə hamını heyran qoymuşdu. O vaxtdan başlayaraq, Mirzə Sadıq tar musiqi aləti üzərində bütün ciddiyyəti ilə çalışmağa başlayır.

Az zaman ərzində əldə etdiyi müvəffəqiyyəti sayəsində öz virtuoz çalğısı və mahiranə ifası ilə o öz həmvətən müasirlərinə, eləcə də o dövrdə xaricdən gələn bütün başqa tarçılara üstün gəlmişdi. Onun ifaçılığında olan ifadə qüvvəti o qədər güclü idi ki, o, sədəfli tarını sinəsi üzərinə alıb ilk mizrabı vurunca dinləyici istər-istəməz hər şeyi unudaraq bütün diqqətini tardan gələn xoş təranələrə sövq edirdi.

Muğamat ifaçılığında püxtələşmiş Mirzə Sadıq "Məclisi-fəramuşan"da toplaşan musiqi yığıncaqlarının daimi iştirakçısı, həm də bütün mübahisəli məsələlər üzrə hər iki müxalif tərəf müddəalarının tarda nümayişkarı (demonstratoru) olmuşdur. Deyildiyinə görə, "Məclisi-fəramuşan" yığıncaqlarının birində muğamatın nəzəri məsələləri ilə əlaqədar olaraq uzun sürən ciddi mübahisədən yorulmuş Abdullabəy Asi gənc Mirzə Sadığa müraciətlə bədahətən:

Ey Sadıq, al ələ tarı sən-i tari,
"Şur" çal, şurə gətir mən dilzari…

beytini söyləmişdir.

Mahir bir tarçı kimi Mirzə Sadığın şöhrəti az bir zamanda bütün Zaqafqaziyaya, Dağıstana, Türkmənistana və Cənubi Azərbaycana yayılmışdı. O, dövrünün ən görkəmli xanəndəsi olan Hacı Hüsü ilə birlikdə bütün bu yerlərə dəvət olunmuş və

xüsusilə Təbrizdə onların şərəfinə çağırılmış ziyafətdə özünün yeni rekonstruksiya etdiyi tarında solo çaldıqda sürəkli alqışlarla qarşılanmışdır.

Lakin Mirzə Sadığın yaradıcılıq həyatında ən gərgin və məsuliyyətli mərhələ onun hələ gənc yaşlarında ikən Mahmudağa[64] məclisində iştirak etmək əzmi ilə əlaqədar olaraq Hacı Hüsü və kamança çalan Mirzə ilə birlikdə Şamaxıya səfəridir.

Şamaxıda baş verən dəhşəti zəlzələdən artıq on il keçmişdi. Zəhmətsevən və çalışqan şamaxılılar təbii fəlakətdən xarabalığa çevrilmiş öz doğma şəhərini, bu müddət ərzində, xeyli abadlaşdırmış, şəhərdə normal həyat bərpa olunmuş, güzəran nisbətən yaxşılaşmış, vaxtilə zəlzələ nəticəsində olduqca ağır vəziyyətə düşən əhali indi yalnız öz zəhməti, alın təri sayəsində (çar hökuməti zəlzələdən zərərdidə olan ailələrə, azacıq da olsun, maddi yardım göstərmək, ərzaq, ya dava-dərman göndərməkdən büsbütün imtina etmişdi) öz məişətini bir növ qaydaya sala bilmişdi.

Şamaxıya, Mahmudağa məclisinə yola düşməzdən əvvəl Mirzə Sadıq olduqca ciddi surətdə hazırlaşmalı idi. Odur ki hər gün öz kamançaçı yoldaşı Mirzə ilə məşğələ aparır, dəstgahları dəfələrlə təkrar edir, muğam bərdaştlarını, müşayiət guşələrini, ayrı-ayrı barmaqları, dəstgahlar daxilində intiqal qaydalarını, şöbələr arasında çalınacaq təsnifləri, münasib rəngləri, xalq oyun havalarını dönə-dönə çalıb öz ifaçılıq üslubuna uyğun tərzdə cilalaşdırırdı.

Eyni zamanda Şamaxıda da bu günlər böyük bir canlanma nəzərə çarpırdı. Şəhərin musiqi ictimaiyyəti əziz qonaqların gəlişini böyük səbirsizliklə gözləyirdi. Musiqi həvəskarlarından ibarət dəliqanlılar dəstəsi məşhur sənətkarları qarşılamaq üçün atlarını yəhərləyib Kürdəmir istiqamətinə çapmışdılar. Şəhərin görkəmli adamlarından bir çoxu şəhərdən kənara, möhtərəm qonaqların gələcəyi yola doğru pişvaza çıxmışdı.

---

[64] XIX əsrin ikinci yarısında şairlər vətəni Şamaxı şəhərində fəaliyyətə başlayan "Beytüs-səfa" ədəbi-musiqi məclisi ilə yanaşı, o zaman bütün Azərbaycanda məşhur olan mesenat Mahmudağa Əhmədağa oğlu Məmmədzadənin (incəsənət xadimlərinə havadarlıq göstərən dövlətli şəxs) malikanəsində də xüsusi bir məclis yığıncağı toplanırdı. "Beytüs-səfa"dan fərqli olaraq Mahmudağa məclislərində yalnız musiqi sənəti ilə əlaqədar məsələlər müzakirə olunurdu. Şəxsən özü Azərbaycan muğamatına çox yaxşı bələd olan Mahmudağa xanəndə və sazəndələrin hünərini və məharətini olduqca düzgün qiymətləndirə bilirdi. Azərbaycan klassik musiqi qaydalarını yaxşı bilən və bunlara böyük hörmət bəsləyən Seyid Əzim Şirvani, Mirzə Məmmədhəsən, Əli Əkbər Qafil kimi nüfuzlu simalar həmin məclisin daimi üzvləri sayılırdı. Beləlikdə, Mahmudağa məclisi bütün Zaqafqaziya xanəndə və sazəndələri üçün bir növ məhək daşı idi. Burada oxuyub-çalan və bəyənilən hər bir sənətkar kamal attestatı almış hesab olunurdu.

Mahmudağa malikanəsindəki gözəl fligellərdən biri xüsusi olaraq qonaqlar üçün döşənib hazırlanmışdı.

Belə bir böyük səmimiyyət və sevinclə qarşılanan sənətkarlar şəhərə varid olub bir gün yaxşı istirahət etdikdən sonra başda Mahmudağa olmaqla, şəhərin musiqiyə "vaqifkar"[65] olan görkəmli şəxsləri, arifləri, xanəndə və sazəndələri, ədibləri, şairləri qarşısında öz hünərlərini nümayiş etdirdilər. Bunlar istər öz proqramını, istərsə də ev sahibinin, ya da qonaqların sifariş etdikdikləri musiqi nömrələrini o qədər nəfis, bitkin və səlis tərzdə ifa etdilər ki, onların ifaçılıq sənəti haqqında məclisdə olan şəxslər arasında heç bir ayrı, yəni ikinci rəy yox idi. Çünki hamı onların sənətinə valeh olmuşdu. Xüsusilə Qarabağ şairləri ilə yaxın dostluq münasibətində olan və onlarla müntəzəm olaraq məktublaşan, şeirləşən xeyirxah qəlbli, nəcib xasiyyətli, təmiz ürəkli Seyid Əzim Şirvani bu əziz qonaqların müvəffəqiyyətindən, demək olar ki, hamıdan artıq sevinməkdə idi.

Lakin nə etməli ki, dünyada nəcib, əxlaqı təmiz, mənəviyyatı zəngin, zəkası böyük insanlarla yanaşı, başqasının müvəffəqiyyətinə paxıllıq edən, yoldaşının xoş gününə həsəd aparan, yaxşı adamı ləkələməkdən çəkinməyən, ona şər atan, onun haqqında böhtanlar, şayiələr yayanlara da təsadüf edilir.

Musiqi aləmində belə bir murdar, başqasının dahiliyinə həsəd aparan və öz alçaq hissiyyatı ilə hətta cinayət işlərdən saqınmayan musiqiçinin ümumiləşdirici surətini A.S.Puşkin "Motsart və Salyeri" əsərində qabarıq tərzdə yaratmışdır. Bu əsərdə Antonio Salyeri adlı şərəfsiz bir bəstəkar dahi bəstəkar Motsartın böyük istedadına o dərəcədə həsəd aparır ki, axırda onun canına sui-qəsd edir.

Şamaxıda yaşayan Humayi adlı birisi Mirzə Sadığın Şamaxıya dəvət oluncağı xəbərini eşitcək əvvəlcə bu yolda böyük canfəşanlıq etməyə başlayır. O, Mahmudağanın razılığı ilə tez Şuşaya yola düşür, oraya çatınca Hacı Hüsü və Mirzə Sadıqla onların Şamaxıya Səfəri ilə əlaqədar məsələləri müzakirə edir, onları hər vasitə ilə bu işə şirnikdirməyə çalışır və bu əlamətdar səfərə təşviq edir, həvəsləndirir. Nəhayət, məqsədinə nail olub onlarla birlikdə Şamaxıya qayıdır.

Lakin Şamaxıya gəldikdən sonra Hacı Hüsü dəstəsinin, xüsusilə Mirzə Sadığın Şamaxıda qazandığı böyük müvəffəqiyyəti gördükdə paxıllığından Humayinin az qala bağrı çatlasın. O, tez atına minib bir baş Şuşaya çapır və ora çatınca Mirzə Sadıq haqqında hədyanlığa, uydurma sözlər, yalan şayiələr yaymağa başlayır. Bu

[65] Guş qıl, ey ki bilirsən özünü vaqifi-kar,
Agah ol, gör ki nədir naleyi-ney, nəğmeyi-tar…
(Seyid Əzim Şirvani)

əhvalatdan xəbər tutan Mirzə Sadıq əsəbləri büsbütün sarsılmış halda tezlikdə Şuşaya qayıdır. Beləliklə, Mahmudağa məclisi pozulur. İkiüzlü həpənd adam Humayinin bu növbəti riyakarlığından hiddətlənən Seyid Əzim Şirvani bütün bu əhvalatı aşağıdakı şeirində qeyd edir:

Ey Humayi, bu nə ətvar idi izhar elədin?
Çərx bəd-mehr kimi zülm pəridar elədin.
Sübh-kazib kimi Sadıq yüzünü tar elədin,
Sadığın sabit eşkin yüzə səyyar elədin
Şəfəq eşq ilə rusxarını gülnar elədin.

Sadığın vəsfini dəstanə gətirdin sən özün,
Gedibən kişvəri-Şirvanə gətirdin sən özün,
Töhfətək bəzm Süleymana gətirdin sən özün,
Mindirib rəxşini meydana gətirdin sən özün,
Vəsfini aləmə firdovs kimi car elədin.

Fərz dutaq, – Sadığa lazım görünürdü böhtan
Neyləmişdi sənə Mahmudağa, – ol mənbəyi kan?
Şərm edib gözləmədin haqq – nəmək, hörmət nan
Gedibən Qələyə[66] haqqında danışdın hədyan
Filhəqiqə: nə onu, – sən özünü xar elədin,

Ağanın neymət-əlvanı gözündən gəlsin,
Süfreyi bəzm-Süleymanı gözündən gəlsin,
Kəbabı, çaxırı, nanı gözündən gəlsin,
Mey olsun cigərin, qanı gözündən gəlsin,
Çünki haqqında olan feyzini inkar elədin…[67]

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Mirzə Sadığın musiqi yaradıcılığı çoxtərəfli olmuşdur.

[66] *Qələ (qala)* – Şuşa şəhərinin adıdır.
[67] سید عظیم شیروانی، دیوان، تبریز چاپی، ص. ۶۲۲-۸۲۲

Çalğı priyomlarının zənginləşdirilməsi – "Sənətkar olmaq istəyən, – gərəkdir əvvəlcə peşəkar olsun!..." – şüarını ifaçılıq işində özünə əsas götürən Mirzə Sadıq tarda çalğı texnikasını yüksək zirvəyə qaldırmaq zəruriyyətini hələ gənc yaşlarında ikən yaxşı dərk etmiş və son dərəcə ciddi çalışqanlığı sayəsində mizrab və barmaq texnikasını xeyli artırmışdı.

Mizrab vurmaqda müxtəlif ştrixovkalardan geniş istifadə, sol əl barmaqlarının yeyinliyi və xüsusilə mizrab hərəkəti ilə barmaqlar gəzişməsində əldə etmək yolunda hər gün müntəzəm surətdə, saatlarla yorulmadan çalınan təmrinlər tar texnikasının ən yüksək nailiyyətlərinə sahib olmaqla nəticələnmişdi. O qədər ki, artıq hər hansı bir texniki çətinliyin öhdəsindən gəlmək hədəf yox, bəlkə, yalnız bədii ifadəyə yararlı vasitələrdən biri olsun.

Tarda müxtəlif səslənmələr əldə etmək üçün bəzən sağ əlin iştirakı olmadan (mizrabsız) yalnız sol əlin barmaqlarını xüsusi tərzdə simlər üzərinə vuraraq (sol əlin "prizzicato"su – sazəndələrimiz bu priyomu "lal barmaq" adlandırırlar), arabir kiçik çanaqdan istifadə edərək tarın tembrini bir qədər dəyişdirmək, ya da simləri sıxıb pərdə boyu yuxarı dartmaq yolu ilə tarda ayrı-ayrı səsi bir növ qlissandovarı tərzdə uzatmaq və bu kimi daha bir çox başqa çalğı üsulları Mirzə Sadığın ifaçılıq təcrübəsində geniş istifadə olunan texniki priyomlar idi.

Lakin bütün bu vasitələr musiqi sənətinə və xüsusilə ifaçılıq işinə olduqca tələbkar yanaşan Mirzə Sadığı qane edə bilməzdi. Həm də yeni inkişaf dövrü keçirən Azərbaycan musiqi sənəti də artıq daha mükəmməl, keyfiyyət etibarilə tamamilə başqa səslənmələr verə biləcək musiqi alətinin yaradılmasını, ya da mövcud musiqi alətlərinin əsaslı surətdə təkmilləşdirilməsini tam bir qətiyyətlə tələb edirdi. Qarşıda duran vəzifə – xalqın əsas simli musiqi aləti olan tarın bütün səslənmə və texniki keyfiyyətinin (tembr, dinamika, səsinin gücü – şiddəti və uzadılma müddəti, kök-köklənmə, diapazon və s.) ətraflı surətdə təkmilləşdirilməsi və xalq musiqisinin (xüsusilə muğamatın) yeni inkişaf mərhələsinə müvafiq səviyyədə yaxşılaşdırılmasından ibarət idi.

Mirzə Sadıq tarı daha güclü, daha gur və eyni zamanda daha məlahətli və xoşagələn tərzdə səsləndirmək problemi üzərində daima düşünürdü. Bu işdə əsas məsələ: bir çox sınaq və müxtəlif təcrübə işləri nəticəsində nə olursa olsun, tarın bünyəsini, konstruksiyasını, biçimini hökmən kökündən dəyişdirmək və əsaslı surətdə yeniləşdirmək lazımdır! – məsələsi onun fikrində heç bir şübhə doğurmurdu. Lakin bu çətin və mürəkkəb vəzifənin öhdəsindən gəlmək üçün yalnız cəsarətli olmaq kifayət deyil, həm də müəyyən bir risk tələb edən bu işin hər nə qədər vacib təxirəsalınmaz olduğunu yəqin etməyi özü də hələlik həmin bu təşəbbüsün müvəffəqiyyətlə nəticələnəcəyinə heç bir təminat vermirdi. Digər tərəfdən, tarı yalnız beş simli bir musiqi aləti kimi tanıyan və başqa cür təsəvvür etməyən o zamanın görkəmli sənətkarları: Şuşada Əli Şirazi, İrəvanda Ağamal Məlik-Ağamalov və daha bir çoxu İran musiqisinə və musiqi alətlərinə göstərdikləri böyük rəğbət və pərəstiş şəraitində (yalnız müəllimi Ağa Əli Əsgər bir növ bitərəf mövqe tutmaqda idi), muğamat musiqisi aləmində və muğamatifaçılığı işində tam bir dönüş yaradacaq olan Mirzə Sadıq təşəbbüsünə qarşı Şuşa musiqi ictimaiyyəti daxilində müəyyən bir etibarsızlıq və inamsızlıq da özünü büruzə verməkdə idi.

Lakin bütün bu maneələrə baxmayaraq, musiqi həyatının irəli sürdüyü yeni vəzifələrlə musiqinin mahiyyətini maddi vəsait olaraq ifadə edən musiqi alətlərinin evolyusiyası (təkamülü, inkişafı) məsələsi arasında yaranmış qarşılıqlı əlaqə də getdikcə özünü göstərməkdə idi.

Mirzə Sadıq tara yeni həyat verməli idi.

Tarın rekonstruksiyası (yenidən qurulması)

Burada, yəqin ki, əsas məqsəd, hər şeydən əvvəl, alətin akustik-fiziki cəhətdən təkmilləşdirilməsindən ibarətdir. Bunun üçün əvvəlcə tarın gövdəsini (deyildiyinə görə, Mirzə Sadıq tarın çanaqlarını onun "ürəyi və ciyəri" adlandırmışdı) tamamilə başqa biçimdə qazıyıb hazırlamaq lazım idi.

İstedadlı ixtiraçı – usta Mirzə Sadıq riyazi hesablamalar, bir çox "ölçüb-biçmələr"dən sonra, hər şeydən əvvəl, tar gövdəsinin hər iki yan tərəfdən (tarın qolunun nəsb edildiyi kiçik çanaq və həm də böyük çanaqda simlərin bənd olunduğu "düymə" tərəfdən), əvvəllərdə olduğu kimi, çəp şəkildə yox, əksinə, düz, şaquli olmasını daha münasib və düzgün kimi qəbul etdi.

Tar gövdəsinin tamamilə başqa bir şəkildə qazılması nəticəsində tarın üzünün tutduğu sahə bir qədər genişlənmiş oldu. Ola bilsin ki, bu səbəbdən, ya da daha başqa akustik-fiziki səbəblərə görə tarın səslənmə iqtidarı xeyli artdı.

Simlərin sayının olduğundan iki dəfədən də çox artırılacağı nəzərdə tutulurdu. Lakin bu əməliyyat nəticəsində tar qolunun (kəllədən gövdəyə tərəf) gərilmə vəziyyətinin xeyli gərginləşəcəyi şübhəsiz idi. Bu isə tarın çəng (çəngəl) ola biləcəyi təhlükəsini irəli sürürdü. Buna yol verməmək üçün Mirzə Sadıq gövdənin içərisində, qolun bənd olunduğu yer ilə simlərin bənd olduğu yerin tuşundan (hər iki çanağın

içindən keçən) bir ağac dayaq nəsb edir. Bu dayaq hər nə qədər möhkəm nəsb edilmiş olsa da, çalğıda istənilən vaxt qolun bir qədər geriyə dartılması yolu ilə (simlər təxminən bir komma ölçüsündə zilləşir və sonradan sərbəst buraxıldıqda əvvəlki vəziyyəti alır) lazımi "xun" əldə edilməsinə heç də mane olmur. Əksinə, əvvəllər tar gövdəsinin, daha doğrusu, kiçik çanağın qola nəsb edildiyi hissə (tarçılar jarqonunda bu hissə "ləvənd"[68] adlanır) çox qalın və biçimsiz emal edildiyindən, qolu özünə tərəf çəkmək mümkün olmurdu; odur ki çalğıçı həmin "xun" deyilən ehtizaz-vibrasiya effektini çalğı zamanı tarı dönə-dönə silkələmək vasitəsilə əldə edirdi ki, bu da, hər şeydən əvvəl, hətta estetik cəhətdən, görünüş etibarilə yarıtmaz bir priyom idi.

Beləliklə, tarın gövdəsi üzərində aparılan əsas dəyişikliklərdən biri də tarın qolunun kiçik çanağa nəsb olunduğu yeri, yəni kiçik çanağın qola tərəf olan çıxıntısını da (ləvənd) artıq başqa biçimdə yonmaq məsələsi idi. Çünki əvvəlki tərzdə, yəni bu çıxıntının kiçik çanağın, demək olar ki, lap aşağısından başlanmasına (möhkəm olmaq üçün) indi artıq heç bir ehtiyac qalmırdı: gövdənin içərisində, qolun həmin o söykənəcəyi (dayaq) qolun lazımi əndazədə dayanacağını tamamilə təmin edirdi.

Tarın gövdəsi üzərində aparılan bu əsaslı islahatdan sonra tarın qolu, qoluna bağlanan pərdələr sistemi ilə əlaqədar məsələləri də qaydaya salmaq lazım idi.

İddia etmək çətindir: riyazi hesablamalarsız, yalnız empirik yolla sınaqlar və təcrübələr nəticəsində bu qədər mürəkkəb işi – sövtlər sistemində səslərin (sədaların) yüksəkliyinə görə, bunların kəmiyyət üzrə pərdələrinin (səs pillələrinin) vəziyyətini və münasibəti məsələsini həll etmək mümkündürmü? Axı musiqi sədalarının sırası ilə səsdüzümünü (yəni bəm səslərə doğru hərəkət sistemini), eləcə də səslərin bir-birinə qarşı yüksəklik vəziyyətini müəyyənləşdirmək məsələsi özbaşına əmələ gəlmir, musiqi alətinin səsdüzümünün quruluşu olduqca dəqiq və məntiqi qaydalara əsaslanır (göründüyü kimi, burada söhbət simli alətlər, həm də konkret olaraq tar haqqında, daha doğrusu, qoluna pərdələr bağlanan və səsdüzümü ucalığı çalğıçının eşitmə qabiliyyətindən asılı olur). Bununla bərabər, bütün başqa: istər simli, istərsə də üfləmə musiqi alətləri kimi, qoluna pərdələr bağlanan musiqi alətləri də tarix boyu müəyyən təkmilləşmə, mükəmməlləşdirmə və yaxşılaşdırma

---

[68] Musiqi təcrübəsində ifaçılar daha düzgün olan "gövdə" sözünü, adətən, işlətmirlər. "Gövdə" əvəzinə "çanaq" deyilir və bununla da böyük və kiçik çanağın hər ikisi birlikdə nəzərdə tutulur. Söhbət yalnız böyük, ya da kiçik çanaq haqqında gedirsə, o zaman hər biri əlahiddə olaraq öz adı ilə adlandırılır.

prosesi keçirir ki, bu işdə hər xalqın musiqi dilinin xüsusiyyəti çox böyük rol oynayır.

Öz xalqının musiqi dilini bütün incəlikləri, mahiyyəti və xüsusiyyəti etibarilə, dərindən öyrənmiş böyük ixtiraçı ustad Mirzə Sadıq da yenidən qurduğu tarda pərdələr tənzimi məsələsini, daha doğrusu, tar səsdüzümünün quruluşu işini məhz Azərbaycan xalq musiqisi əsasında həll edib əndazəyə saldı. Bu işdə, yəqin ki, o heç də özündən əvvəl yaşamış musiqi alimlərinin sınaqdan çıxmış nəzəriyyələrinə, eləcə də artıq müəyyən surətdə təsbit olunmuş üsul və ənənələrə qarşı heç də saymazlıq göstərmədi.

Mirzə Sadığın qarşısında həll olunması son dərəcə çətin və eyni zamanda olduqca vacib bir məsələ dururdu: o, tarın əsas pərdələrindən biri olan "Orta Segah"ın (tersiya! və həmin prinsip üzrə sonradan həm də "Mirzə Hüseyn Segahı"-nın – ağ simin sekstası!) kök mövqeyini müəyyənləşdirməli idi. Bunun üçün ya "Zəlzəl"[69] pərdəsini (355 sent)[70], ya da xüsusən "Segah" mayəsi yerində hər bir azərbaycanlının eşidiş şüurunda zil səslənmə təsiri oyadan və buna görə də dinləyicini, bir növ, darıxdıran temperasiya olunmuş böyük tersiyanı (408 sent) qəbul etməkmi?

Mirzə Sadıq, o zamanın təbiri ilə desək, belə bir "qiyas-i müqəssəm" (dilemma) qarşısında dayanmalı olmuşdu. Bu gün biz 17 pilləli Azərbaycan qammasının intervalikasını ətraflı tədqiq etdikdə görürük ki, Mirzə Sadıq Segah tonikasının mövqeyini tamamilə düzgün və həm də Segahın (Xaric Segah – Orta Segah – Mirzə Hüseyn Segahı) məhz Azərbaycanda nə sayaq səslənməsi və nə üslubda ifa

---

[69] Mənsur ibn Cəfər-əz-Zarih "Zəlzəl" VIII əsr Orta və Yaxın Şərqin ən böyük musiqi alimlərindən biri sayılır. Ömrünün çox qismini Bağdad şəhərində, Abbasilər xəlifəliyinin sarayında, əvvəlləri əl-Mənsur, sonra da Harun-ər-Rəşidin himayəsi altında keçirmişdir. Ud çalmaqda şöhrəti bütün Şərqə yayılmışdı. Onun təsbit etdiyi tersiya 355 sentdir. Ud musiqi alətinin beşinci pərdəsi həmin tersiyadan ibarət olduğuna görə bu pərdəyə də "Zəlzəl" pərdəsi deyilir. Qərbi Avropa və rus musiqi ədəbiyyatında həmin tersiya çox vaxt neytral (yəni mötədil) tersiya adlandırılır.

[70] В.Беляев. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. Государственное музыкальное издательство. Москва, 1931, стр. 40; А.С.Оголевец. Основы гармонического языка. Госмузиздат, Москва, 1941, стр. 755–756. Qeyd etmək lazımdır ki, görkəmli sovet musiqişünasları V.Belyayev və A.C.Oqolevets çox dəyərli elmi-tədqiqat işlərində Zaqafqaziyada yaşayan İlişayev kimi az səriştəli tarçı, ya da İ.Z.Kasababov kimi "Azərbaycan musiqisi üzrə mütəxəssislər" əvəzinə, Qurban Primov, Mənsur Mənsurov, Hacı Məmmədov kimi sənətkarlarla məsləhətləşsə idilər, yəqin ki, öz elmi müddəalarını daha dəqiq və daha düzgün bir səviyyəyə çatdırmağa müvəffəq olardılar.

olunması prinsipini nəzərdə tutaraq təyin etməyi bacarmışdır. Bu, "Orta Segah"ın əsas tonallığından ("do") 364–379 sent üzərində dayanan, yəni Zəlzəl tersiyasından (355 sentdən) zil 12 pilləli temperasiya olunmuş böyük tersiyadan (408 sent) bəm bir mövqedə duran pərdədir.

Mirzə Sadıq bunu intixab edir və ümumiyyətlə, Segah mayəsinin ucalığını həmişəlik olaraq təsbit edir. Bu isə "Segah" muğamının Azərbaycanda tamamilə başqa bir tərzdə (son dərəcə orijinal və gözəl) səslənməsi işinin təməlini əbədi olaraq möhkəmləndirir.

Bu məsələ ilə əlaqədar olaraq qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan musiqisində tersiya pərdələrinin mövqeyini düzgün təyin etmək işi, ümumiyyətlə, ən mürəkkəb məsələlərdən biridir. Bunun son dərəcə çətin olduğunu görkəmli sovet musiqişünası V.M.Belyayev də kitabının 48-ci səhifəsində xüsusi olaraq qeyd edir[71].

Bu çətinlik nədən irəli gəlir? Nə səbəbə "Şərq musiqisi" nəzəriyyəsi ilə məşğul olan alimlər Azərbaycan musiqisində tersiya pərdələrinin ucalıq mövqeyinə gəldikdə çətinlik çəkir və nəticədə çox zaman yanlış mülahizələrə yol vermiş olurlar?

Bızcə, bu ondan irəli gəlir ki, musiqişünaslarımız 17 pilləli musiqi sistemindən bəhs etdikdə bunun bu gün də Azərbaycan musiqisində real səslənən gözəl nümunələrini qoyub, Orta əsr musiqi kitablarındakı mülahizələr üzrə Qərbi Avropa alimlərinin (H.Helmholts, R.Kizevetter, H.Riman, A.Berner, H.C.Farmer və başqalarının) təhlil və təfsirinə isnad edirlər. Burasını nəzərdən qaçırırlar ki, axı Qərbi Avropa musiqi alimləri "Şərq musiqisi" üzrə öz tədqiqatını bir qayda olaraq yalnız ərəb-İran musiqisi (musiqi alətləri üzrə isə birinci növbədə udun pərdələri və səsdüzümü) ətrafında qurur və Azərbaycan musiqisində olan 17 pilləli qammanın ərəb-İran sistemindəki 17 pərdəli qammadan müəyyən dərəcədə fərqləndiyini ya heç bilmir, ya da nəzərdən qaçırdırlar.

Azərbaycan xalq musiqi əsaslarını və xüsusilə 17 pilləli azəri səsdüzümü problemini təhlil edən alimlər arasında A.S.Oqolevets (1891–1967) öz dərin və ciddi tədqiqatı ilə başqalarından xeyli fərqlənir. Lakin o da çox hallarda görkəmli alman musiqi alimi H.Rimanın (1849–1919) "Şərq musiqisinin nəzəriyyəsi" üzrə bu və ya başqa mülahizə və konsepsiyasındakı çatışmaz cəhətləri kəskin surətdə tənqid etsə də, əslində, özü də böyük bir ehtirasla müdafiə etdiyi və alqışladığı 17 pilləli "Şərq" musiqi sistemində bu günün yox, keçmişin 17 pilləli qammasını

[1] Sonralar V.Belyayev azəri tar pərdələri arasındakı səslər münasibətini daha dəqiq surətdə ölçüb tar səsdüzümünün riyazi formulunu təsbit etmişdir. Bax: Victor Belyayev. The formation of folk modal sustems, "Journal of the international Folk Mucis Council; Vol. XY. 1963, Cambridge.

nəzərdə tutur və bütün müddəalarını, təəssüf ki, həmin kökü təhlil etmək üzərində əsaslandırır.

Bu məsələ ilə əlaqədar olaraq biz bir daha Üzeyir Hacıbəylinin təşbehlərlə yazdığı: "Yaxın Şərq xalqları uçub dağılmış "musiqi binasının" dəyərli "qırıntılarından" istifadə ilə, buna özlərinin də "məqam-tikinti" materialını qataraq hər kəs özlüyündə, öz xalqı üçün səciyyəvi olan üslubda, öz xüsusi "musiqi ibadətgahını" (kursiv bizimdir – Ə.B.) bina etdi" sözlərini xatırlatmaq istərdik. Təəssüf ki, sovet musiqi alimlərindən bəziləri Üzeyir bəyin bu əsaslı və düzgün konsepsiyasını (Orta və Yaxın Şərq xalqları musiqisində ümumi cəhətlərlə bərabər, hər xalqın musiqisində öz orijinal ayrılıq cəhətlərinin olması məsələsi) unudur və bunun nəticəsində Qərbi Avropa musiqi alimlərinin "vahid axın" metodologiyası üzrə ümumi "oriyentalizm" baxışını təkrar etmiş olurlar.

Bu məsələ üzrə nəzərəçarpan dolaşıqlıq 17 pilləli qammanın intervalikası ilə əlaqədar olan xüsusiyyətdə özünü daha aydın büruzə verir.

İş burasındadır ki, Yaxın Şərq xalqları musiqisində 17 pilləli qamma daxilində tersiyaların həcmi özlüyündə heç də bərabər deyil, yəni ərəb-İran səsdüzümündəki "es" ilə Azərbaycan musiqisindəki "es" və xüsusilə ərəb – İran musiqisindəki "e" ilə Azərbaycan musiqisindəki "e" eyni deyil (mən hələ temperasiya olunmuş 12 pilləli (xromatik) qammanı demirəm).

Bu xüsusda Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabının birinci hissəsinin əvvəlində ("Sövtlər sistemi") Azərbaycan musiqisində tersiya (və sekstalar) həcmi haqqındakı mülahizələri olduqca maraqlıdır. Üzeyir Hacıbəyli yazır: "Azərbaycan melodiyaları temperasiya edilmiş musiqi alətlərində ifa olunduqda xüsusilə tersiya və seksta tonlarının ucalığı üzrə bir növ uyğunsuzluq[72] hiss olunur; (bu da ondan irəli gəlir ki,) Azərbaycan musiqisində böyük tersiyanın həcmi temperasiya olunmuş böyük tersiyadan dar[73], kiçik tersiya isə – temperasiya edilmiş kiçik tersiyadan gendir[74].

Üzeyir bəyin Azərbaycan musiqisinə xas olan böyük tersiya deyə nəzərdə tutduğu pərdə heç də Zəlzəl tersiyası deyil. Çünki əgər temperasiya edilmiş musiqi alətlərində böyük tersiyanın həcmi 408 sentə (dörd yarım ton və iki kommanın məcmusu: 90+24+90+90+24+90) bərabərdirsə, Azərbaycan musiqisində işlənən

[72] Oxu: yapışmamazlıq (Ə.B.)

[73] Yəni nisbətən bəm

[74] Yəni bir qədər zildir.

"böyük tersiya", yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, 378–384 sent radələrindədir, yəni Üzeyirbəyin dediyi kimi, temperasiya olunmuş "böyük tersiya"dan dar, Zəlzəl tersiyasından gendir. Beləliklə, "Orta Segah"ın mayə pərdəsi (istər ağ simdə birinci oktavanın "mi" notu) "Mirzə Hüseyn Segahı"nda: bəmdə – sarı simdə kiçik oktavanın "lya" notu və ağ simdə birinci oktavanın "lya" notu (ağ simin sekstası) temperasiya olunmuş musiqi alətlərindən (xüsusilə fortepianodan) xeyli aşağıdır (bəmdir).

Bu məsələni Üzeyir Hacıbəyli hələ 1926-cı ildə "Şərq musiqisi və Qərb musiqisi alatı"[75] sərlövhəli[76] məqaləsində olduqca dəqiq tərzdə aydınlaşdıraraq yazır: "Məsələn, "do" kökündə Segah çalmaq istədikdə Segahın baş tonu[77] ya "mi" olmalıdır və ya "mi bemol"[78]; halbuki nə o, nə də bu mətlub səda deyildir… "Mi" və ya "mi bemol" seçilmək istənildikdə qulaq hər halda "mi" sədasına tərcih verir ki, nəzəri cəhətdən doğrusu "mi"dir".

Fərz etmək olar ki, sonralar (1945) Üzeyirbəy məhz bu mülahizəyə görə də həmin bu intervalı (ehtimal ki, şərti olaraq) "böyük tersiya" deyə təyin edir.

Tar qolunda pərdələrin tənzimi üzrə Mirzə Sadığın apardığı islahat yalnız "Orta Segah" pərdəsinin mövqeyini dəqiq təyin etməsi ilə tamamlanmır. Burada biz Zabul pərdəsinin də xüsusiyyətini nəzərə almalıyıq. Məlum olduğu üzrə, bu pərdə nə Mirzə Sadıqdan əvvəl çalınan tarlarda (Əli Şirazi, Ağa Mirzə Əli Əsgər və başqaları), nə də ondan sonra (o cümlədən İran tarlarında) görünmür. Ehtimal etmək olar ki, Mirzə Sadıq bu pərdənin zəruriyyətini sarı simdə, bəmdə Mayə-Zabul çalındığı vaxt boş sim ilə birinci pərdə intervalının ("sol-lya bemol") mümkün qədər yaxın, digər tərəfdə "lya bemol" ilə "si" arasındakı 1½ tonun mümkün qədər aralı səslənməsində görmüşdür. Eyni zamanda belə də güman etmək olar ki, Mirzə Sadıq bu "Zabul pərdəsi" adlanan pərdənin zəruriyyətini ud musiqi alətindən iqtibas etmişdir[79]. Lakin bu fərziyyə ona görə bir qədər əsassız görünür ki, sonralar "mi" səsi ilə "fa" arasında udda (eləcə də İran tarında) çərək pərdə yoxdur.

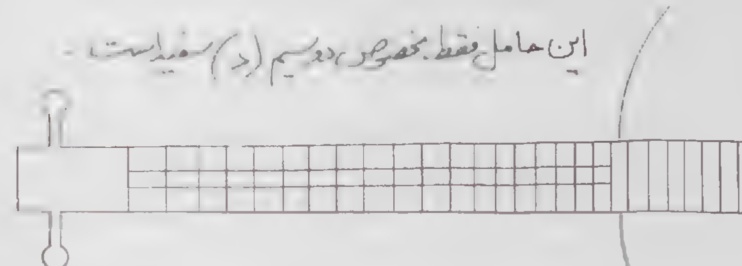
[75] "Maarif və mədəniyyət". 1926, №4, s. 31; Əsərləri. II cild, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, s. 226

[76] Əsərlərində "alatı" əvəzinə səhvən "aləti" getmişdir (Ə.B.).

[77] Yəni tonikası, mayəsi (Ə.B.)

[78] Akademik nəşrdə "mi bemol" sözündən sonra nədənsə nida işarəsi qoyulmuşdur.

[79] Çünki udda birinci oktavanın "do" səsindən "re" səsinə qədər iki pərdə var. Halbuki İran tarında yalnız bir pərdə var (müasir İran musiqi mütəxəssisləri 17 pilləli qamma daxilindəki çərək tonları dəqiq göstərmək üçün hər bir bemol səsdən bir çərək ton zil olan səsi "koron" ($^1/_2$ bemol),



İran tarının pərdələr düzümünün sxemi
(Əl-Nəqi Vəzin "Dustür-tar")

Musiqişünaslıq[80] ədəbiyyatında Mirzə Sadıq tərəfindən tarda simlərin sayının artırılması[81] dəfələrlə qeyd edilmiş, lakin böyük ustadın bu islahatdan nə məqsəd

hər diyez səsdən bir çərək ton bəm səslənən səsi isə "sori" ($^1/_2$ diyez) sözü və xüsusi işarə ilə müəyyən edirlər. Məsələn, "do – re bemol – rekoron – re". Burada "re koron" – "re bemol"dan bir çərək ton zil səslənir. Ya da "lya – lya sori – si bemol – si". Burada "lya sori" səsi "si bemol"dan bir çərək ton bəmdir və i.a.

[80] Musiqi praktikasında bu iki pərdənin adları, adətən, dolaşıq salınır. Bu da ondan irəli gəlir ki, "do diyez"in "re bemol"dan, ya da "re diyez"in "mi bemol"dan (akustik ölçü etibarilə) zil olduğu nəzərdən qaçırılır. Nəticədə çərək tonlu pərdə sırası ilə "do – re bemol – do diyez" əvəzinə "do – do diyez – re bemol"; "re – mi bemol – re diyez" əvəzinə, "re – re diyez – mi bemol" deyilir.

[81] Bax 1) Rauf Yektabəy. "Qafqaziyada musiqi". Yuxarıda (səh. 185) qeyd etdiyimiz həmin məqaləsində görkəmli türk musiqi alimi Rauf Yektabəy Məşədi Cəmil Əmirovdan aldığı məlumat əsasında belə yazır: "Əli Şirazinin İrandan gətirdiyi tarın yalnız beş teli varkən, Sadıq on səkkiz telli bir tar icad edərək həyatında həp onun tərənnümnaz olmuş: məhəza şimdiki tarlarda ki Cəmil Əmirov bəyin əlində tutduğu tar bu cinsdəndir – yalnız on üç tel mövcuddur. 2) Əfrasiyab Bədəlbəyli. "Tar üzərində məhkəmə münasibətilə". "Kommunist", 11 yanvar 1929-cu il, №9 (2515-?). Məqalə 1929-cu il yanvarın 12-də Azərbaycan dram teatrı binasında "tarın bir musiqi aləti olmaq

yürütdüyü və tarın səslənmə keyfiyyətini yaxşılaşdırılması işində bu yeniliklə nə kimi səmərəli nəticə əldə edildiyi, təəssüf ki, hələlik ətraflı surətdə şərh edilməmişdir. Biz aradıcılığının pərəstişkarı olduğumuz böyük ustad haqqında musiqişünaslıq yazılarımızda olan çatışmazlığı bu kiçik məlumatla aradan qaldırmaq iddiasında ola bilmərik; çünki Mirzə Sadığın tar üzərində apardığı əsaslı texniki rekonstruksiyanın təsviri və şərhi, o cümlədən tar simləri sayının artırılması problemi bu işdə səriştəli mütəxəssislər tərəfindən geniş və ətraflı təhlil tələb edir. Bu xüsusda biz yalnız bu cəhəti qeyd etməklə kifayətlənməliyik ki, tar simlərini artırmaqda məqsəd, yəqin ki, arabir mizrabı cingənə (zəng) simlərinə ilişdirməklə çalınan tərənə sədalarını bəzəmək, zinətləndirməkdən ibarət olaraq qalmır. Heç şübhə yoxdur ki, burada ixtiraçı ustadın əsas məqsədi çalğı zamanı tarda harmonik həmahənglik yaratmaq və əsas tona qoşulan əlavə səsləri (obertonları) səsləndirmək yolu ilə tar çanaqlarında ümumi rezonansı artırmaqdır.

Mirzə Sadıq tara qoşduğu həmin bu cingənə və başqa alikvot bu simlər nəinki tarın ümumi səslənməsini gücləndirir, eləcə də əlavə olaraq onun tembrinə də xüsusi bir gözəllik, xoş bir incəlik gətirir.

Məlum olduğu üzrə, bu iki cüt zəng simdən yuxarıdakı birinci qoşa sim tarın ağ simlərindən, onun yanındakı ikinci qoşa sim isə sarı simlərdən bir oktava zil köklənir. Mirzə Sadığın cingənə simləri məhz bu intervalda[82] köklənməsi də təsadüfi deyil. Çünki, demək olar ki, bütün dəstgahlar kökündə ya boş ağ sim, ya da boş sarı sim əsas tonlardan birini təşkil edir, ya bu da olmazsa (Bayatı-Qacar, Orta Mahur və s.), əsas tonallıq tərkibinə daxil olan əsas pillələrdən biridir.

Mirzə Sadıq kök simi də "kimsiz-kimsəsiz" buraxmamışdır. O, tarda səslər müvazinətinə riayət məsələsini nəzərə alaraq əlavə simlərdən birini də kök sim

üzrə lazım olub-olmadığı haqqında" təşkil edilən "Tarın məhkəməsi" münasibətilə, tarı qadağan etmək qəsdində olanların yarıtmaz təşəbbüsü əleyhinə yazılmışdır; Керим Керимов. Оркестр азербайджанских народных инструментов, Баку, 1959, стр.11-12

[82] Bunun üçün mütabiq surətdə ağ simin şah pərdəsi ilə sarı simin şah pərdəsi tuşunda tarın qoluna kiçik bir xərək nəsb etməsi də, əslində, ixtira sayılmalıdır. Eləcə də tarın kəlləsi ilə qolu arasındakı kiçik xərəyin də əlavə simlər üçün xüsusi bir şəkildə qayırılması zəmanəsinə görə tamamilə yeni bir ixtira hesab edilməlidir. Həmin bu kiçik xərəyə (əvvəllər ona "şeytanək" deyilirdi) sonralar adi musiqi praktikamızda, ehtimal ki, zahiri görünüşünə görə, "quş", ya da "xoruz" adı verilmişdir.

qonşuluğunda qoşmağı lazım bilmişdir. Bu sim, bir qayda olaraq, kök simdən bir oktava zil köklənir[83].

Eyni surətlə, həmin bu sim ilə yanaşı, bu dəfə sarı simdən bir oktava bəm qoşulan bir qalın sim də var. Bu simin funksiyası: Rast, Bayatı-İsfahan kimi mayəsi boş sarı sim tonallığında olan muğamlar üçün bəmdə çox gözəl bir təməl səs təşkil etməkdən ibarətdir.

Beləliklə, əvvəllər beş simdən ibarət olan tara bu qədər əlavə simlərin qoşulması həm onun səs rezonansını xeyli artırmış, həm də tar ifaçılığında yeni ifadə vasitələrinin yaranmasına səbəb olmuşdur.

Tarın rekonstruksiyası və onun xarici görünüşü ilə əlaqədar, ilk dəfə olaraq Mirzə Sadıq tərəfindən tətbiq olunan və az zaman ərzində Zaqafqaziyada çox geniş intişar tapmış bir cəhəti də, yeri gəlmişkən, qeyd etmək lazımdır. Söhbət tarın qoluna, kəlləsinin üst tərəfinə və bəzi hallarda hətta çanaqları ətrafına sədəf çəkilməsi haqqındadır.

Məlum olduğu üzrə, Mirzə Sadığa qədər tarın qoluna qaramal sümüyündən ensiz bir haşiyə çəkilərdi. Sədəfdən isə hələ istifadə edilmirdi. İlk dəfə tar qoluna sədəf (həm də sal tərzdə sədəf lay) çəkən Mirzə Sadıq olmuşdur. Bununla o nəinki tarın zahirən görünüşünü gözəlləşdirmiş, eyni zamanda tar tembrinin daha şəffaf səslənməsini də əldə etmişdir.

[83] Mirzə Sadığın ölümündən sonra həmin kök simin "qonşuluğundakı" sim (deyildiyinə görə, ilk dəfə Məşədi Zeynal Haqverdiyevinn təşəbbüsü ilə) bilavasitə tarın qolu üzərində qoşulmağa başlanmış və ifaçı kök simlə bərabər, eyni zamanda barmaqları ilə bu simi də basaraq kök simi iki oktavada səsləndirilmişdir. Lakin bu yenilik, əksər hallarda, Mirzə Sadığın qoşduğu açıq (boş) sim hesabına edilməmiş, olsa-olsa əlavə bir sim kimi istifadəyə salınmışdır.

					Ud	Ud pərdələrinin ölçüsü, sent hesabı ilə
əlif	ا	مطلق	Motləq		Yegah	0
ba	ب	زائد	Zaid		Nim-bayatı	70-90
cım	ج	مجنب	Mucənnəb		Nim-hassar	138
dal	د	سبابه	Sabbabə		Əşiran	204
hə	ه	وسطى ايرانى	Vosta İrani		Niməcəm	281
vav	و	وسطى زلزل	Vosta Zəlzəl		İraq	356
zin	ز	بنصر	Binsir		Nimmahur	427
			musiqi alətində yoxdur		Bu pərdə ud	458
hey	ح	خنصر	Xinsir		Rast	498
ta	ط	زائد	Zaid		Zəngulə	567
ya	ى	مجنب	Mucənnəb		Rəhavi	635
ya əlif	يا	سبابه	Sabbabə		Dügah	702
ya ba	يب	وسطى ايرانى	Vosta İrani		Nəhavənd	729
ya cım	يج	وسطى زلزل	Vosta Zəlzəl		Segah	853
ya dal	يد	بنصر	Binsir		Əbusəlik	925
ya hə	يه	خنصر	Xinsir		Çargah	996
ya vav	يو	زائد	Zaid		Səba	1065
ya zey	يز	مجنب	Mucənnəb		Üzzal	1133
ya ha	يح	سبابه	Sabbabə		Nəva	1200

İran tarı		Azərbaycan tarı	
0	Do	0	Boş eim
		1	Zabol pərdəsi (sarı simdə)
1	Re-koron	2	Şur pərdəsi (sarı simdə)
2	Re	3	Şikəsteyi-fars (Xocəstə)
3	Mi-bemol	4	
4	Mi-koron	5	Dugah
5	Mi	6	Orta segah
	İran tarında yoxdur	7	
6	Fa	8	
7	Fa-sori	9	
8	Sal-koron	10	
9	Sol	11	Miyanxana (sarı simin şah pərdəsi)
10	Lə-bemol	12	
11	Lə-koron	13	
12	Lə	14	
13	Sı-bemol	15	
14	Si	16	Xaric segah
15	Do		Şah pərdə

Azərbaycan tarının səsdüzümü sent ölçüsü üzrə aşağıdakı kimi göstərilir:

C_1 – 0	des – 90	cis – 180
D – 204	es – 270	dis – 294
E – 384	eis – 408	
F – 498	ges – 588	fis – 612
G – 702	as – 779	gis – 802
A – 906	v – 996	
H – 1086		
C_2 – 1200		

Qeyd: Tarın altıncı pərdəsi (orta segah pərdəsi – 384 – *mi*) temperasıyalı xromatık qammanın *mi* notundan (400–408) xeyli bəm olduğu üçün prof. V.Belyayev orta segah pərdəsini *fa–bemol* adlandırır. Onun fikrincə, əsil mi notu yeddıncı (yəni orta segah pərdəsı ılə "şur"un 'şıkəsteyı-fars' pərdəsı – *fa* – 498 arasında yerləşən) pərdədən ıbarətdır. V.Belyayevın bu muddəası Uzeyır Hacıbəyovun "azəri musıqisində böyük tersıya temperasıyalı böyük tersıyadan dardır" konsepsiyasının tamamılə düzgun olduğunu bır daha təsdıq edır

Hazırda azəri xalq musıqisi təcrübəsində tarçılardan bəzilərı (xüsusən ayrı-ayrı muğamların, o cümlədən bayatı-şiraz dəstgahında çalınan bayatı-kürd, mübərriğə və s ıntonasiyasına xas olan incə cəhətlərə diqqətıni azaldan ifaçılar) tarın 13-cü və 14-cü pərdələrini birləşdirmək, daha doğrusu bunlardan birisini təsviyə etmək niyyətındədır Bizcə, belə tendensiya tarı temperasiyalı musiqi alətinə çevirmək məqsədinı güdən gərəksiz bir işdir (hələ otuzuncu illərdə tarın təbiətini dəyışdirmək və onu temperasiyalı musiqi aləti etmək təşəbbüsü baş tutmadı). Həm də belə bir lazımsız "yenilık" xəyalında olanlar azəri musiqisində seksta tonlarının müəyyən dərəcədə fərqləndiyı haqqında Üzeyır Hacıbəyovun dürüstləşdirilmiş müddəası ilə hesablaşmalıdır

Tar musiqi alətinin ustası kimi Mirzə Sadığın əsas etibarilə iki şagirdi olmuşdur: Qənbər və Manas.

Qənbər olduqca istedadlı şagird idi. Müasirləri deyirdilər ki, Qənbərin əllərini qızıla tutmaq lazımdır. Doğrudan da, o nəinki çox zərif işləyir, həm də özü ixtiraçılığa böyük həvəs göstərən bir sənətkar idi. Hətta Mirzə Sadığın özü də etiraf edirdi ki, "sənətkarlıqda əsl müdəqqiq və mütəcəssis adam Qənbərdir!"

Qənbərin qazıdığı tar və xüsusilə kamança çanaqları çox baha qiymətləndirilirdi. Lakin buna baxmayaraq, çox təəssüf ki, az zaman sonra Qənbər öz ixtisasını dəyişdirib tüfəngsazlıq sənətinə böyük meyil göstərdi və bu işdə sonralar Qarabağın ən məşhur əsləhəsazı oldu.

Məlumdur ki, hər bir professional çalğıçı hər gün müntəzəm olaraq, heç olmasa, 4-5 saat çalmalı, məşq etməlidir. Xüsusilə öz sənətinə fövqəladə tələbkar olan Mirzə Sadıq tarda gündəlik məşğələ işinə çox böyük əhəmiyyət verirdi. Başqa sayaq ola da bilməzdi[84]. Lakin o dövrdə, islam-feodal zehniyyətinin hakim mövqe tutduğu şəraitdə, məhərrəmlik günlərində, orucluqda xüsusilə evləri, həyətləri bir-birinə çox yaxın olan Şuşada musiqi, tar, ya da başqa bir musiqi alətini dınqıldatmağa cəsarət edən şəxs, kim olursa-olsun, öz həyatını, bütün varlığını və hətta ailə üzvlərini belə böyük təhlükəyə məruz buraxmış olardı. Bəs nə etməli? Bu işdə xanəndələrin vəziyyəti nisbətən yaxşı idi: onlar təkyələrdə nohə deyir, yeri gələndə mərsiyə oxuyur və bununla da səslərini daimi formada saxlamağa müvəffəq olurdular. Çalğıçıların vəziyyəti isə olduqca çətin idi. İldə ən azı iki ay müddətində məşğələdən, gündəlik təmrindən məhrum qalan çalğıçının bu qüsuru və geriliyi aradan qaldırmaq heç də asan olmayacaqdır!

Mirzə Sadığın rekonstruksiya edib yenidən quraşdırdığı tar, çox az bir müddət ərzində, bütün Zaqafqaziyaya, Dağıstana, Türkmənistana yayıldı və o vaxtdan başlayaraq indiyədək çalğıçılar məhz Mirzə Sadığın emal etdiyi tar modeli üzrə qayrılan alətlərdə çalmaqda davam edirlər.

Mirzə Sadıq bir bəstəkar kimi

Azərbaycanda XIX əsr şəraitində boy atan musiqiçinin, o cümlədən Mirzə Sadığın da, əlbəttə, not savadına yiyələnmək imkanı yox idi. Buna görə də bu gün biz Mirzə Sadığın bəstəkarlıq fəaliyyətindən danışdıqda əlimizdə bu və ya başqa bir əsərin, doğrudan da, məhz onun yaradıcılıq məhsulu olduğunu sübut edəcək yazılı sənəd yoxdur. Lakin buna baxmayaraq, bu məsələdə onun mötəbər şagirdlərinin yekdilliklə etdikləri etiraflara da laqeyd qalmaq düzgün olmaz.

Xüsusilə Orta Segah (Zabul-Segah) üzrə hazırda çalınan dəstgah rənglərindən çoxunun müəllifinin Mirzə Sadıq olduğunu bütün yaşlı tarçılarımız tam qətiyyətlə iqrar edirlər. Eləcə də Bayatı-Şiraz rənglərindən də bir neçəsinin Mirzə Sadıq tərəfindən bəstələndiyi söylənilir.

[84] XIX əsrin ikinci yarısında Rusiyada professional musiqi təhsili işinin banisi, görkəmli bəstəkar və zamanının ən məşhur pianoçusu Anton Rubinşteynin aşağıdakı sözləri zərbi-məsəldir: Bir gün çalmasam, bunu özüm hiss edirəm, iki gün çalmasam, geri qaldığımı tənqidçilər duyur, üç gün çalmamış qalsam, geriliyimi bütün dinləyicilər anlamış olur.

Mirzə Sadığın hərtərəfli musiqi yaradıcılığının mühüm bir sahəsini təşkil edən cəhət onun muğamatda şöbələrarası rənglər, ya da bir neçə başqa diringələr yaratmasından ibarət deyil. Bizcə, Mirzə Sadığın bir bəstəkar və musiqi xadimi kimi əsl böyük xidməti onun 1897-ci ildə Şuşada tamaşaya qoyulmuş "Leyli və Məcnun" musiqi təmsilinin musiqi hissəsini tərtib və idarə etməsindədir.

Belə bir tamaşanın hazırlanıb nümayiş etdirilməsi fikrinin ilk əvvəl kim tərəfindən irəli sürüldüyü məlum deyil. Çox ola bilsin ki, bu təşəbbüs heç də müəyyən bir şəxs tərəfindən yox, musiqi məclislərində gedən söhbətlər zamanı kortəbii olaraq yaranmışdır. Ehtimal etmək olar ki, Azərbaycan musiqi sənəti aləmində belə bir yeni janrın yaranması əsas etibarilə iki əsas amilin bilavasitə təsiri sayəsində meydana gəlmişdir: 1. Azərbaycanda dram teatrının təşkil olunması, orijinal dram pyeslərinin yaradılması və tamaşaya qoyulması; 2. Azərbaycan musiqi xadimlərinin Tiflisdə müntəzəm olaraq nümayiş etdirilən rus və Qərbi Avropa opera tamaşaları ilə tanış olması.

Şuşa musiqi məclislərində Nəcəfbəy Vəzirov, Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev, Qaryağdıoğlu Cabbar və Mirzə Sadığın iştirak etdiyi mühəqqəq sayılır. Bu tərəqqipərvər şəxslərin yuxarıda qeyd etdiyimiz iki əsas amildən ilham alaraq musiqi teatrı sahəsində də yeni təmsil təşkil etmək işində göstərdikləri həvəs və himmətlə əlaqədar vacib və olduqca maraqlı cəhət bizi maraqlandırmalıdır: təşəbbüskarlar nəzərdə tutduqları musiqili tamaşanı necə təsəvvür edir və onun forması, şəkli üçün nəyə, hansı bir nümunəyə əsaslanmaq problemini necə həll etmişlər?

Tiflisdə gördükləri rus və Qərbi Avropa opera tamaşalarına təqlid yolu ilə musiqili tamaşa yaratmaq üçün əldə heç bir vəsait və imkan yox idi: nə belə bir əsər yaza bilən bəstəkar, nə elə bir əsəri ifa edə biləcək müğənni və çalğıçı, nəhayət, nə də elə bir səpkidə yazılmış əsəri qavraya biləcək tamaşaçı-dinləyici.

Azərbaycanda opera sənətinin yaradılması tarixinə aid olan bu, çox vacib və əlamətdar məsələnin əhəmiyyətini azaltmaq çətindir, çünki hazırda "muğam operaları" deyə adlandırılmış Azərbaycan musiqili teatrı əsərlərinin forma orijinallığı və janr xüsusiyyəti[85] problemi bir neçə dəfə mətbuat səhifələrində müxtəlif mənada təfsir olunmuşdur. O cümlədən Üzeyir Hacıbəyli 1925–1930-cu illərdə Azərbaycanda musiqinin tarixi və inkişafı məsələlərinə dair yazdığı məqalələrində

[85] Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan muğam operalarının forma təşəkkülünü, bədii ifadə xüsusiyyətini və Qərbi Avropa operasından büsbütün fərqlənən musiqi quruluşu cəhətlərini öz yazılarında "operamızın zahiri surəti" deyə adlandırır (bax: Əsərləri, 2-ci cild, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, s. 245).

Azərbaycanda milli opera əmələ gəlməsinin birinci amillərindən birisinin "şəbeh" olduğu şübhəsizdir[86], – müddəasını irəli sürmüşdür. Bununla bərabər, Üzeyir Hacıbəyli özünün ilk musiqi əsəri "Leyli və Məcnun" operasının yaranmasını 1897–1898-ci illərdə on üç yaşında uşaq ikən vətəni doğma Şuşada həvəskar aktyorların ifasında gördüyü "Məcnun Leylinin məzarı üzərində" musiqili təmsili və bu tamaşanın onun şüurunda bağışladığı dərin təsir qüvvəsi ilə əlaqələndirir.

Bu iki fikri əlahiddə surətdə götürüb bir-biri ilə tutuşdurduqda belə nəticə çıxartmaq olar ki, inqilabdan qabaq yazılmış opera əsərlərinin forması (Üzeyirbəyin təbiri ilə desək, zahiri surəti), doğrudan da, şəbehdən götürülmüşsə, bu iqtibas ilk dəfə məhz 1897–1898-ci il tamaşasında öz əksini tapmış və nümayiş etdirilmişdir. Həmin tamaşada isə şəbeh formasından istifadə olunması və şəbeh ifadə vasitələrinin tətbiqi işinin təbii görülməsi də, çox ola bilsin ki, yenə də kortəbii tərzdə, həm də kollektiv yaradıcılıq məhsulu olaraq meydana gəlmişdir. Lakin bu ümumi fikrin əməli surətdə həyata tətbiq olunmasını, yəni daha konkret tərzdə desək, tamaşanın musiqi tərtibatını və musiqi təşkilini isə Mirzə Sadıq təmin etmişdir.

16. RAUF YEKTABƏY

Rauf Yektabəy (1878–1935) – türk musiqi alimi və bəstəkarı. İstambulda anadan olmuşdur. İlk musiqi təhsilini zamanının ən böyük musiqi ustadı Zəkai Dədədən (1824–1897) almışdır. İstambulda "Darüləlhan" musiqi məktəbi təsis edildikdə burada bir neçə il türk musiqisi müəllimi vəzifəsində çalışmışdır. Sonralar "Darüləlhan" İstambul Konservatoriyasına çevrilərək yenidən təşkil edildikdə, R.Yektabəy burada türk musiqi folklorunu təsnif edən heyətin rəisi vəzifəsinə təyin olunmuş və bu yolda uzun müddət səmərəli çalışmışdır. R.Yektabəy 1913–1930-cu illərdə Fransada "Musiqi ensiklopediyası və konservatoriya lüğəti" ("Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire", Paris, 1922) adı ilə nəşr edilən dünya xalqları musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi üzrə elmi məqalələr külliyyatında türk musiqisinə aid fəslin müəllifidir (səh. 2945–3064). O həm də İstambulda nəşr olunan "Şəhbal" məcmuəsində də türk musiqi sənətinə aid bir çox maraqlı məqalələrlə çıxış etmişdir. O cümlədən: Birinci Dünya müharibəsi ərəfəsində İstambulda bulunan azəri musiqiçisi Cəmil Əmirovla apardığı müsahibə üzrə həmin

[86] Üzeyir Hacıbəyli. Əsərləri, 2-ci cild, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, s. 222

məcmuənin 59-cu nömrəsində (15 avqust 1328, hic.-günəş., səh. 210–211) azəri musiqisi haqqında məqaləsi son dərəcə maraqlıdır. R.Yektabəyin Rast, Ərəban, Nəva, Müpehr, Övc, Dilkeşidə və başqa məqamlar kökündə bəstələdiyi bir çox mahnılar içərisində onun Bəstə-Nigar üstündə:

Könül bəstənigarə, saqiyə peymanələr dolsun,
Mənim ahi-siyahımla küli-gülzar həp solsun.

beyti ilə başlanan musiqili qəzəli məşhurdur. R.Yektabəy türk musiqi xadimləri içərisində "Musiqi alimi" adını qazanan yeganə şəxsiyyətdir.

17. SƏFİƏDDİN URMƏVİ

I

Yarım əsrdən artıq məhsuldar yaradıcılıq dövrü keçirmiş Urməvinin yüksək bədii keyfiyyətə malik zəngin musiqi yaradıcılığı və elmi əsaslar üzrə dərindən tədqiq və təhlil etdiyi Şərq musiqi sənətinin nəzəriyyəsi – zamanının və həm də özündən sonra uzun illər klassik Şərq musiqisinin inkişafı işinə çox böyük xidmət göstərmişdir. Onun yaradıcılığı ilə Yaxın və Ön Şərq xalqları musiqisinin inkişafında yeni bir dövr başlanmışdır.

Özündən əvvəl yaşayıb-yaratmış sələflərinin, o cümlədən ərəb poeziyasında əruz vəznini və bəhrlər bəhsini sistemləşdirib elm şəklinə salan filologiya mütəxəssisi bəsrəli musiqişünas, lüğət və sərf-nəhv alimi Əl-Fərahidi Xəlil ibn Əhmədin (təxm.792-ci ildə ölmüşdür) "Vəznlər kitabı" və كتاب الايقاع "Nəğmələr kitabı" كتاب النغم əsərlərini; məşhur nəğməkar və musiqişünas Mausili İshaq ibn İbrahimin (767–849) nəğmə və musiqi ölçüləri haqqında kitabını كتاب النغم و الايقاع, mahnılar haqqında kitabını كتاب الاغانى الكبير, onun Hicaz vilayətində mahnı və rəqs sənətlərinin təsvirinə həsr etdiyi risaləsini رساله – الرقص و الزفن, yenə də həmin müəllifin Abbasi xəlifələrindən Vasiqin (833–842) bəyənilmiş mahnıları haqqındakı kitabını كتاب الاختيار من الاغانى للواثق, musiqi sənəti haqqında daha bir كتاب الاغانى كبير kitabını; Yaqub ibn İshaq əl-Kindinin (874-cü ildə ölmüşdür) musiqidə vəzn qaydaları رساله فى الايقاع şeirlə musiqinin vəhdəti məsələləri كتاب فى اتحاد الموسيقى و الشعر, musiqinin əsas cəhətləri – ünsürləri

كتاب فى العناصر الموسيقيه (bax: A.Lavignac, Encyclopedie de la Musique, Paris, 1922, p. 2679); əl-Kindinin ən yaxın tələbəsi[87] görkəmli ərəb filosofu və ədibi, coğrafiya və musiqi kitabları müəllifi Əhməd ibn Məhəmməd ibn ət-Tayyib əs-Sərəxsinin (899-cu ildə ölmüşdür) "Musiqi elminə giriş" كتاب المدخل الى علم الموسيقى, "Kiçik musiqi kitabı" كتاب الموسيقى الصغير; "Böyük musiqi kitabı" كتاب الموسيقى الكبير; astronomiya (elm-nücum), təbabət və tarix elmləri mütəxəssisi Sabit ibn Qürrə əl-Hərraninin (834-901)[88]

عبد الحميد. العلوچى، رائد الموسيقى العربيه بغداد ، ١٩٦٤، ص ١٨ و ١٤٦، və musiqi elminə aid:

رساله من امورا لموسيقى، كتاب فى علم الموسيقى، كتاب من ابواب علم الموسيقى، مختصر فى فن النغمه، مقاله فى الانغام، مقاله فى الموسيقى

kitab və məqalələrini, məşhur ərəb musiqi nəzəriyyəçisi Yəhya ibn Əli ibn Yəhya əl-Münəccimin (856-912) bir neçə musiqi risaləsini, o cümlədən musiqi alətləri haqqında كتاب العود الملاهى kitabını[89], Abbasi xəlifələrindən əl-Müqtəfi (822–902) və əl-Müqtədir (902-908) sarayında görkəmli məmurlardan biri Übeydullah ibn Abdullah ibn Tahirin (913-cü ildə ölmüşdür)[90], avaz (oxuma) haqqında ümumi traktatlarını الجامع الغنا və كتاب الاداب الرفيعه ya da كتاب فى النغم و علل الاغانى; ərəb tibb alimi və filosofu Kusta ibn Lukanın (901-ci ildə ölmüşdür) musiqi kitabını; məşhur tarixçi və filosof Əbdül-Fərəc Əli əl-İsfahaninin (897–967) bütün Şərq aləmində böyük şöhrət qazanmış "Kitab əl-ağani" (Nəğmələr kitabı); ərəb həkimi və ədəbiyyatçısı Əbu Bəkr Məhəmməd ibn Zəkəriyyə ər-Razinin (İ.Y.Kraçkovskiyə görə, 923, ya da 932-ci ildə, başqa mənbələrə görə 311 hicri, yəni 923-cü ildə ölmüşdür) musiqi sənəti haqqında كتاب فى جمل الموسيقى traktatı; Əbu Nəsr Məhəmməd ibn Məhəmməd ibn Tərxan əl-Farabinin (865–950) "Musiqi incəsənəti" (صناعت علم الموسيقى), "Musiqi elmi" (علم الموسيقى) (bu əsər müəllifin "Elmlərin sayı" (احصاء العلوم) kitabının tərkibinə daxildir), "Vəznlər kitabı (كتاب الايقاعات), "Böyük musiqi kitabı" (كتاب الموسيقى الكبير), "Musiqidə bədii kəlam" (كلام فى الموسيقى), "Musiqi sənətinə giriş" (المدخل الى صناعت الموسيقى), musiqi sənətinə aid daha bir çox əsərlərini; tacik filosofu və alimi Əbu Əli ibn Sinanın (980–1037) "Kitab-əş-şəfa" və "Kitab-ül-nicat" əsərində olan musiqi fəsillərini; eləcə də X əsrdə dindar filosoflardan ibarət hürr-fikirli möminlər dəstəsinin tərtib etdiyi "İxvan əs-Səfa və

[87] Bax: И.Ю.Крачковский. Избранные сочинения. Том IV, стр. 127
[88] Bax: Там же. стр. 78 80
[89] Bax: H.G.Farmer, Yahyab Ali. Enzyklopädie des Islam, Leyden, IV, s.1245
[90] Bax: И.Ю.Крачковский. Избранные сочинения. Том IV, стр. 26

xullan əl-vəfa" ("Təmiz qardaşlar və vəfalı dostlar") 51 risalədən ibarət əsərin musiqiyə aid fəsillərini; Özbəkistanın indiki Xivə şəhərində anadan olmuş görkəmli özbək alimi Abu-Abdullah Məhəmməd ibn Əhməd Yusif əl-Xorəzminin (997-ci ildə ölmüşdür) elmlər ensiklopediyası olan "Elmlər açarı" (مفاتيح العلوم) əsərini və Orta əsrin daha bir çox alimlərinin musiqi sənəti haqqındakı mülahizələrini dərindən öyrənib, onların elmi nailiyyətlərinə əsaslanan Urməvi öz yaradıcılığında və XIII əsr azəri milli musiqi məktəbinin təşəkkül prosesini başa çatdırmışdır.

Bununla bərabər, Urməvi Şərq musiqi sənətinin bədii ifadə vasitələrini əsl cəsarətli bir novator, kamil bir mücəddit, yeniləşdirici "növavər" kimi zənginləşdirməyə müvəffəq olmuşdur. Onun səmərəli fəaliyyəti Şərq musiqi aləminin mazisi (keçmişi) ilə istiqbalı (gələcəyi) arasında bir xətt-hüdud, müəyyən bir mərz çəkmiş kimi görünür. Onun parlaq yaradıcılığı bütün Orta və Yaxın Şərq və xüsusilə azəri klassik musiqisinin yeni təcəddüt sayəsində Yaxın və Orta Şərq musiqi klassikası özünün bütün elmi-nəzəri əsaslarını müəyyənləşdirib qayda-qanuna salmış, onun məntiqi üsullarını, estetik prinsiplərini, emosional məzmununu, musiqidə bədii ifadə vasitələrinin məcmusunu və nəhayət, musiqi əsərlərinin bünyəsini təşkil edən forma cəhətlərinin (ləhn, ahəng vəzn, üsul və sairə) mahiyyətini bəlliləşdirib təsbit edə bilmişdir.

Müxtəlif xalqların ayrı-ayrı tarixi dövrlərdə yetişdirdiyi dahi sənətkarlar kimi, Urməvinin də öz doğma xalqının musiqi sənətində tapıb aşkara çıxardığı vacib və səciyyəvi cəhətlər Şərq xalqları üçün də küll halında böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir. Urməvinin yaradıcılıq üslubu və onun nəzəri məsələlərə yanaşma üsulu (mən heç çəkinmədən bunu elmi metodologiya adlandıra bilərəm) musiqi sənətinin ən ümdə cəhətlərinin düzgün və dəqiq surətdə şərh və təhlili işinə sonralar da çox böyük kömək göstərmişdir.

Farabi və İbn Sinanın musiqi yaradıcılığına böyük hörmət bəsləyən və bu dahi simaların musiqi sənətinə dair elmi-nəzəri görüşlərini ən ciddi surətdə öyrənib mənimsəyən Urməvi eyni zamanda sitayişkarı olduğu bu iki nəhəng simanın ayrı-ayrı elmi müddəaları ilə razı olmadığını da gizlətmir. Burada o, xüsusilə Farabinin Platon (Əflatun) fəlsəfəsindən gələn bəzi idealist görüşlərini kəskin surətdə tənqid edir. Əsərlərində Farabini "imam", "şeyx", "böyük ustad" və "müəllim" kimi yüksək ünvanlarla adlandıran və onun bir çox dəyərli mülahizələrini vəsf və tərif edən Urməvi eyni zamanda Farabinin bəzi sadəlövh fikirlərinə qarşı heç də laqeyd qalmayıb bunları yeri gəldikcə tənqid etməkdən çəkinmir.

Qərbi Avropanın görkəmli musiqi tarixçilərindən Rafael Kizevetter (1778–1850) tərəfindən "Şərqin Tsarlinosu"[91] deyə adlandırılan[92] Səfiəddin Urməvi Şərq musiqi aləmində heç də müəyyən bir məktəbin, ya da məlum bir cərəyanın müti müaqibi olmamışdır. Son dərəcə həssas yaradıcılıq qabiliyyətinə, eləcə də müxtəlif bədii təəssüratı nəfis tərzdə ifadə etmək istedadına malik olan Urməvi görüb eşitdiyi hər bir maraqlı hadisəni, öyrəndiyi hər bir məlumatı özünəməxsus üslub ilə yenidən qiymətləndirir və qavradığı hər faydalı bilikdən öz müstəqil və orijinal elmi nəticələri üçün səmərəli surətdə istifadə edir.

Yaxın Şərq xalqları musiqisinin tarix və nəzəriyyəsini təlif işində böyük səy göstərən Qərbi Avropa musiqi alimləri Yaxın və Orta Şərq xalqları musiqi tarixi üzrə müəyyən etdikləri dövrləndirmədə (tarixi ayrı-ayrı dövrlərə bölmə işində) "Sistemçilər məktəbi" deyə xüsusi olaraq adlandırdıqları çox mühüm tarixi dövrün birinci və həm də ən görkəmli nümayəndəsi kimi məhz Urməvini nəzərdə tuturlar.

XIII əsrdə, bütün Orta və Yaxın Şərq ölkələrinin təxribatçı monqol köçəri-feodal qoşunları tərəfindən amansız surətdə talan edildiyi dövrdə yaşayıb-yaradan Urməvi əsərlərinin azəri musiqi tarixində şərəfli yeri var.

2

Səfiəddin Əbdülmömin ibn Yusif ibn Faxir Urməvi 1230-cu ildə Azərbaycanın qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biri olan Urmiya şəhərində anadan olmuşdur.

İbtidai təhsilini Urmiyanın Böyük məscidi yanındakı mədrəsədə alan Urməvi eyni zamanda musiqi sənəti ilə də yaxından maraqlanır, hələ gənc yaşlarından ud çalmağa başlayır. Lakin hər şeylə maraqlanan, hər şeyi bilmək istəyən gənc Səfiəddinin əsl ürək arzusu mütəbəhhir, yəni dərin bilikli adam (bəhrülulum) olmaq idi. Bunun üçün o yaşadığı dövrün tələbinə görə fəlsəfə, məntiq, tibb, riyaziyyat, elm-fələk (ya da elm-nücum-astronomiya), fizika, kimya, musiqi – bütün bu elmlər üzrə dərin məlumat sahibi olmalı idi. Bu məqsədə nail olmaq üçün, hər şeydən əvvəl, ərəb dilinə mükəmməl yiyələnmək lazım idi. Çünki o vaxt bütün müsəlman Şərqində, o cümlədən Azərbaycanda da elmi əsərlər bir qayda olaraq, ümumiyyətlə, ərəb dilində yazılırdı. Bu dil həm rəsmi dövlət dili, həm də elm və fənn dili kimi

[91] Cozeffo Tsarlino (Zarlino (1517–1590) Qərbi Avropada intibah dövrünün böyük musiqi alimi və bəstəkarıdır. Mütərəqqi musiqi nəzəriyyəçisi olan Tsarlino harmoniya elminin banisi sayılır.

[92] R.Kiesewetter. Die Musik der Araber. Leipzig, 1842, p.13

qəbul olunmuşdu. Latın dilinin Orta əsr Qərbi Avropa ölkələrində tutduğu mövqe kimi, ərəb dili də həmin dövrdə Yaxın Şərq xalqlarının, o cümlədən Azərbaycan xalqının mədəni həyatında eyni hakim mövqeyi tutmuşdu[93]. Urməvinin yaşadığı Abbasilər dövründə də ərəb dili öz hakim mövqeyini saxlamaqda davam edirdi. Odur ki ömrünü, həyatını elmə, sənətə həsr etmək əzmində olan Urməvi də istər-istəməz ərəb dilinə mükəmməl surətdə yiyələnməli idi.

Digər tərəfdən, gənc, lakin fərasətli və fikriaçıq Səfiəddin yaxşı bilirdi ki, o öz görüş üfüqünü, fəhm və bilik dairəsini, həqiqətən, kamil səviyyəyə çatdırmaq və fəzilətini, sözün əsl mənasında, bir əllamə, bir ensiklopedist dərəcəsinə qaldırmaq istəyirsə, hikmət, nücum, riyaziyyat, məntiq, musiqi elmlərini mümkün qədər dərindən mənimsəməlidir. Bu iş üçün isə başlıca olaraq ərəb alimlərinin məlum əsərlərindən əlavə, ilk mənbələrdən də geniş istifadə etmək zəruri şərtlərdən biri idi. Burada əsas mənbə isə qədim yunan alimlərinin əsərlərindən ibarətdir. Urmiya hər nə qədər özlüyündə mədəniyyət mərkəzi olsa da, bu cəhətdən, şübhəsiz, Bağdada çata bilməzdi.

Məlumdur ki, hələ Abbasilər xilafətinin əsas banisi sayılan[94] xəlifə əl-Mənsurun (754–775) hakimiyyəti zamanından başlayaraq onun saldığı Bağdad şəhərində təsis olunmuş "Elmlər evi" (بيت العلوم)qədim yunan elm-fənn və fəlsəfə kitabları geniş miqyasda ərəb dilinə tərcümə edilməkdə idi. Əl-Mənsurdan sonra gələn xəlifə Mömin (813–833) və xəlifə Vasiq (842-847) dövründə əlavə olaraq həm də İran və Hind mədəniyyətinin nailiyyətləri də ətraflı surətdə öyrənilirdi[95]. O zaman Bağdadda olan mədəniyyət ocaqlarından "Fəlsəfə evi"(بيت الحكمت) adlanan kitabxanada çalışan xəttatlar qədim yunan dilindən ərəbcəyə tərcümə olunmuş əsərlərin üzünü köçürürdülər.

* * *

Görkəmli Hollandiya ərəbşünası de Bur (T.Y. de Boer, 1866–1942) qədim yunan elm-fənn kitablarının Abbasilər dövründə ərəb dilinə tərcüməsi məsələsinə dair yazdığı böyük məqaləsində[96] bu xüsusda geniş məlumat verir. O, X əsr məşhur ərəb

---

[93] Azərbaycan tarixi, I cild, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, Bakı, 1958, s. 143; Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, I cild, Bakı, 1960, s. 41–42

[94] Беляев Е.А. Арабы, Ислам и арабский халифат в раннее средневековье. Изд-во «Наука», М., 1965, стр. 213

[95] Yenə orada, s. 215–217

[96] Enzyklopädie des Islam, Leyden, I, s. 450–451

biblioqrafı ən-Nədimin[97] "Əl-Fehrist" kitabının alman ərəbşünası Q.L.Flüqel (1802–1870) tərəfindən Almaniyada nəşr olunmuş nüsxəsi[98]; məşhur ispan-ərəb alimi Əhməd ibn Məhəmməd ibn Əhməd əl-Maqqari ət-Tilimsaninin (1591–1632) نفخ الطب من عصن الراطب و ذكر واضع را لسان الدين ابن الخاطيب "Əndəlisin təzə budağından qoxuyan ətir və onun ədibi Lisanəddin ibn əl-Xatib haqqında rəvayət" kitabının II hissəsi və başqa mənbələrdən topladığı səhih məlumat əsasında qədim yunan elm və fənni üzrə əsərlərin ərəbcə olan biblioqrafiyasını tərtib etmişdir. Həmin biblioqrafiyadan aydın surətdə məlum olur ki, Orta əsrlərdə xüsusi ilə Bağdadda ərəb dilinə tərcümə edilən qədim yunan alimi və mütəfəkkirləri əsərlərinin sayı çox-çoxdur. Ərəbistanda qədim yunan elmi əsərlərin tərcümə və yayılması tarixi görkəmli sovet şərqşünası akademik İ.Y.Kraçkovski (1883–1951) tərəfindən olduqca geniş və dəqiq işlənmişdir[99].

* * *

Urməvi qarşısına qoyduğu əsas həyat hədəfinə nail olmaq üçün mütləq Bağdada getməli idi. Tarix Urməvinin bütün ailəliklə, yoxsa tək özününmü Bağdada getdiyi haqqında aydın bir məlumat vermir. Lakin burası məlumdur ki, Urməvi Bağdadda az zaman ərzində nəinki lazımi elm və fənləri mənimsəyir, eləcə də əlavə hünərlər, o cümlədən xəttatlıq sənəti üzrə də böyük müvəffəqiyyətlər əldə edir.

İnsanlar hər bir yazılı əsəri çoxlu miqdarda nəşr etmək üçün hələ çap maşınlarını icad etməzdən əvvəl yazıların üzünü yalnız əllə yazıb köçürməli idi. O dövrlərdə xəttatların (gözəl xətti olan adamların) mədəni həyatdakı rolu çox böyük olmuşdur. Xəttatlar arasında daha nəfis yazanları (kalliqraf) mədəniyyət tarixində

---

[97] Əbül-Fərəc Məhəmməd ibn İsaq ən-Nədim əl-Varraq əl-Bağdadi (995-ci ildə vəfat etmişdir) Bağdadda yaşayan bir əntiqəçinin oğludur. Əntiq kitablar almaq məqsədilə ən-Nədim atası ilə bərabər Ərəbistanın bir çox şəhərlərini gəzmiş, nadir tapılan qiymətli kitablar toplamışdır. Tərtib etdiyi "Əl-Fehrist" biblioqrafik məcəlləsinin müqəddiməsində: "Ərəb dilində olan kitabların mükəmməl siyahısı, tədrisi və şərhidir" sözlərini yazmışdır.

Ən Nədimdən sonra gələn Şərq biblioqrafları öz əsərlərində tez-tez "əl-Fehrist"ə müraciət etmişlər. Tarix göstərir ki, kitabşünaslıq üzrə bu qiymətli əsər "İslamın birinci dörd əsrindəki elm və ədəbiyyat haqqında həmişəlik olaraq əsas məlumat mənbəyi kimi daım yaşayacaqdır". (В.Бартольд. «Мусульманский мир», Сочинения, т VI, стр. 255; З.М.Буниятов. Обзор источников по истории Азербайджана. Изд-во АН Азерб.ССР, Баку, 1964, стр.15–16)

[98] Kitab al-Fihrist. Mit Anmerkungen hrsg.von G.Flügel Nach desen Tode besorgt von J.Roediger und A.Müller, Leipzig, 1871–1872, s. 266, 269, 270

[99] И.Ю.Крачковский. Избранные сочинения. Том II, стр. 582–584, т IV, стр. 75–115

şair və ədib kimi şərəfli yer tutmuşlar. Urməvi də belə mahir xəttatlardan biri sayılırdı. "Xəttatlıq üzrə onun (Urməvinin – Ə.B.) məharəti İbn Mukla[100] və Yaqut[101] hünərinə bərabər idi"[102].

Az müddət ərzində əldə etdiyi böyük nailiyyətlərinə görə Bağdadda şöhrət qazanan Urməvi sonuncu Abbasi xəlifəsi əl-Müstəsimin (1212/1213–1258) sarayına dəvət olunur və burada hökmdarın "nədimi", yəni həkimanə sözləri, nağıl etdiyi maraqlı rəvayətləri ilə xəlifənin könlünü açan həmsöhbəti mövqeyini tutur və beləliklə də, əl-Müstəsimin "müqərrəbi-dərgah"ı rütbəsinə çatır. Burada qazandığı hörmət və etimada görə də az zaman sonra xəlifənin baş xəttatı və kitabdarı vəzifəsinə təyin olunur[103].

Heç şübhəsiz ki, hər şeylə maraqlanan, hər şeyi bilmək istəyən Urməvi nəsib olduğu bu şərəfli vəzifəsindən səmərəli istifadə edə bilmiş, kitabxanada toplanılan qiymətli kitablardan istədiklərini həvəslə oxuyub öyrənmək imkanına nail olmuşdu. Ehtimal etmək olar ki, o, musiqi elmi üzrə də öz məlumatını həmin kitabxanadakı əsərlər sayəsində dönə-dönə artırmağa müvəffəq olmuşdu.

Artıq xüsusi ilə musiqi sənəti üzrə xeyli püxtələşmiş Urməvi həmin dövrdə (1252-ci il) özünün ən qiymətli əsəri olan "Kitab-əl ədvar"ı yazıb tamamlamışdı.

Lakin Urməvinin belə asudə yaşayıb-yaratmaq imkanı uzun sürmədi. Hamisi və havadarı olan son Bağdad xəlifəsi (1242-1258) Müstəsim billah (1212/1213–1258) monqollar tərəfindən gələn təhdid və fəlakətin qarşısını almaqda aciz idi. 1255–1256-cı illərdə Çingiz xanın nəvəsi monqol hökmdarı Hülaku xan (1217–1265) İslam hökmdarları qarşısında ultimatum mahiyyəti bəzi qəti tələblər[104] irəli sürdü. Hülaku

[100] Məşhur ərəb xəttatıdır (881-940). Abbasi xəlifələri əl-Müqtədir (908), əl-Qahir (932) və əl-Razinin (934) vəziri olmuşdur. Xəttatlıq sənəti üzrə müəyyən bir üslub və məktəb yaradıcısı sayılır ki, həmin məktəb onun adı ilə adlanır. (Sl.Huart.Les calligraphes et les miniaturistes de l Orient musulman, p.74)

[101] Yaqut ibn Abdulla ər-Rumi nəzərdə tutulur (müasiri həm də adaşı olan məşhur ərəb alimi, coğrafiya və tərcümeyi-hallar lüğəti müəllifi Yaqut ibn Abdullah ər-Rumi əl-Həməvi ilə dəyişik salmamalı). Görkəmli ərəb ədibi və xəttatıdır. Mosulda yaşamış və orada da ölmüşdür (1221). Məşhur İbn əl-Bəvvab xəttatlıq məktəbinin ən görkəmli nümayəndəsi sayılır.

[102] Baron Rodolphe D'Erlanger, Lamusiguearabe, tomtroisteme, p. 567.

[103] Əli Minai. Əbülfəz Rəhimov. Yaxın Şərqin Orta əsr kitabxanaları haqqında. "Azərbaycan SSR EA Xəbərləri", ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası, 1967, №2, səh. 40.
حسين على محفوظ معجم الموسيقى العربيه ،بغداد، ١٩٦٤، ص. ١٣٢

[104] İbn Xəldun (1332–1406) – "Kitab-əl-ibar vədivan – əl-mübtəda", III cild, s. 536; Həmdallah Qəzvini (təxm.1281/82–1249) Y "Tarixi-Quzidə", ingiliscə Braunun nəzri, – The Tarilkh-i-Guzida

xəlifə Müstəsimdən İsmaililər əleyhinə müharibə elanını tələb edirdi. Xəlifə isə Hülakunun tələblərinə etina etmədi.

* * *

1257-ci ilin mart-aprel aylarında monqol nümayəndə heyəti Bağdada gələrək şəhərin istehkamlarının tamamilə yıxılmasını və Hülaku ilə danışıqlar aparmaq üçün ya xəlifənin özünün gəlməsini, bu olmazca, səlahiyyətli bir nümayəndə göndərməsini Müstəsimdən tələb etdi. Müstəsim bu tələbləri rədd etdi. Xəlifənin bu hərəkətindən hiddətlənən Hülaku Bağdad üzərinə hücum edəcəyi xəbərdarlığı ilə Müstəsimi təhdid etdi. Bu xüsusda xəlifənin göndərdiyi cavab məktubun məzmunundan daha da qəzəblənən Hülaku hərəkətə keçdi. "1258-ci ilin fevralında Hülaku və onun sərkərdəsi Baqu bir həmlə ilə Bağdadı aldılar; qırğın 40 gün davam etdi; xəlifənin yaşadığı şəhərin sədləri, qüllələri, darvazaları dağıdıldı, çox gözəl binalar və elmi kolleksiyalar yandırıldı"[105]. Budda dininə mənsub olan Hülaku (anası və arvadı xristian idi) Bağdadı istila etdikdə xristianlara heç bir xəsarət yetirmədi. Lakin xəlifə Müstəsimi və onun arvad-uşaqlı bütün ailə üzvlərini, bir çox əqrəbası ilə birlikdə öldürtdü[106].

* * *

Urməvi də Müstəsimin "müqərrəbi-dərgahı", yəni yaxın adamı sayılırdı. Odur ki onun da həyatı təhlükə altında idi. O özünü və ailəsini ölümdən xilas etməyə bir çarə tapmalı idi. Bu xüsusda məşhur türk alimi və kitabşünası Mustafa ibn Abdullah Katib Çələbi-Hacı xəlifə (1609–1657)[107] XVI əsrin görkəmli İran tarixçisi Xandəmirin "Həbibus-siyar" əsərinə əsaslanaraq yazır ki, Hülaku öz monqol ordularının başında Bağdadı fəth etdikdə Səfiəddin də onun əlinə keçmişdi. Lakin Səfiəddin özünü itirmədən yeni hökmranın yanında oturmuş və özü ilə gətirdiyi ud musiqi alətində elə bir məharət ilə çalğı çalmışdır ki, onun ifaçılıq sənətindən

or "Select Historu" If Hamdullah Mustavfi-i-Qazvini compiled in A.N.730 (A.D.1330), and now reproduced in fac simile from a manusgript dated A.N. (857=1453), with an introduction bu E.G.Brovne. vol.ı, containg the text, Leyden-London, 1910. 371 və davamı.

[105] Marks və Engels arxivi. V cild, s. 229. Sitat Azərbaycan SSR EA Tarix İnstitutunun "Azərbaycan tarixi" kitabından (I cild, Bakı, 1958, s. 196) götürülmüşdür.

[106] A.Macce. Ислам, очерк истории, перевод с французского, 2-ое изд. М., 1963, стр.182

[107] كشف الظنون عن الكتب و الفنون

valeh olan Hülaku Səfiəddinə, onun ailəsinə heç bir əziyyət verilməməsi haqqında xüsusi fərman vermişdir[108].

Ehtimal etmək olar ki, Bağdadın yeni hakimləri (İlxanilər) dövründə Urməvinin başını salamat qurtarıb öz musiqi-elmi fəaliyyətini davam etdirə bilməsinə görkəmli İran alimi tarixçi Əlaəddin Ətaməlik Cüveyni (1226–1283) də çox böyük kömək göstərmişdir. Çünki bilindiyi kimi, Cüveyni monqollar istilasından zərərdidə olmuş vilayətlərdə, şəhərlərdə asayişin bərpa olunmasına[109], eləcə də monqol hökmdarları tərəfindən haqsızcasına cəzaya məhkum edilən elm-mədəniyyət xadimlərinə bəraət qazandırılması işinə xeyli müsbət təsir göstərmiş və buna əksər hallarda müvəffəq olmuşdu. Cüveyninin əsl xeyirxah və alicənab xasiyyətli alim olduğunu yüksək qiymətləndirən məşhur ərəb kosmoqrafı (münəccimi) və coğrafiya alimi Zəkəriyyə ibn Məhəmməd ibn Mahmud ibn əl-Qəzvini (1203–1283) "Əcayib-ül-məxluqat və qəraib ül-mövcudat" kitabını Əlaəddin Ətaməlik Cüveyniyə ittihaf etmişdir[110]. (Bu kitabda, hər şeydən əlavə, nəzər-diqqəti cəlb edən orasıdır ki, "Zöhrə" səyyarəsini təsvir edən fəslin – beşinci fəsil – titul səhifəsi ud musiqi alətində çalan sazəndənin rəsmi ilə qeyd olunur)[111].

Şərq xalqlarının tarixindən bəhs edən "Tarixi-cahangüşə" müəllifi Əlaəddin Cüveyninin qardaşı Şəmsəddin Cüveyni də Bağdadda, Hülaku sarayında yüksək mənsəb sahibi idi. O öz oğullarının təhsil məsələsini Urməviyə həvalə edir. Urməvi Şəmsəddin Cüveyninin oğulları Bahaiddin ilə Şərəfəddin Harunun müəllim və mürəbbisi vəzifələrini öhdəsinə götürür. Bu iki qardaşın təlim və tərbiyəsi ilə məşğul olan Urməvi xüsusilə Şərəfəddinin çalışqanlığından, doğrudan da, razı qaldığına görə, yoxsa adi iltifatkarlıq nişanəsi olaraq, ya da, bəlkə, atasına və əmisinə minnətdar olduğunu bilmək arzusu iləmi, – özünün qiymətli əsərini Şərəfəddinə ithaf edərək "Risaleyi Şərəfiyyə" adlandırır.

Təxminən elə bu vaxt Urməvi Bağdadda kitabların üzünü köçürən xəttatlar bürosunun (Divani-inşa) rəisi təyin edilir.

1265-ci ildə, İlxanilərin birinci hökmdarı Hülakunun ölümündən sonra xanədan mümәssilləri Hülakunun oğlu Abağa xanı (1234–1282) hökmdarlığa seçirlər.

[108] Yules Rounet, "Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire"-də çap olunan məqaləsindən, Paris, 1922, p. 2700

[109] И.Ю.Крачковский. Арабская географическая литература, глава XIII, вторая половина XIII века. Избранные сочинения, том IV, стр. 372

[110] İ.Y. Kraçkovski. Göstərilən əsəri, səh. 360

[111] Əlyazması SSRİ Elmlər Akademiyası Şərqşünaslıq İnstitutunda saxlanılır, 7, v.13a

Abağa xan səltənət başına keçincə vəziri Şəmsəddin Cüveyninin böyük oğlu Bahaiddini İraqi-Əcəm əyalətinə vali təyin edir. Səfiəddin Urməvi öz şagirdi Bahaiddini bu səfərində müşayiət edir. 1266-cı ildə Abağa xan şimal ölkələri (Azərbaycan, Gürcüstan) tərəfindən gözlənilən hücumların qarşısını almaq üçün Kür çayının sahilində uzun bir sədd inşa etdirir. Daha sonralar, yəni 1248-ci ildə Abağa xanın vəziri Şəmsəddin Cüveyni Qafqaz qəbilələrini itaətə gətirməyə müvəffəq olur.

Lakin 1279-cu ildə Bahaiddin Cüveyninin ölümü ilə əlaqədar olaraq Urməvinin də bəxt ulduzu yavaş-yavaş sönməyə başlayır. Xüsusilə Cüveynilər ailəsinə qarşı başlanan müxtəlif fitnə və iftiralara[112] dözə bilməyən Əlaəddin Ətamalik Cüveyni 1283-cü ildə ürək acısından öldükdən sonra Urməvi hər bir himayədən məhrum olub, çox ağır və çətin bir vəziyyətə düşür.

Qoca vaxtında borca düşən Urməvi, nəhayət, müamiləçilərinin irəli sürdükləri şikayət üzrə həbsə alınır. O, 1224-cü ildə Bağdad dustaqxanasında vəfat etmişdir.

3

Hələ Əbu Nəsr Farabinin məşhur "Kitab-ül-musiqiyi-kəbir" əsərindən (və bəlkə də, ondan daha əvvəl yaşayıb-yaratmış bir çox Yaxın Şərq musiqi alimlərinin də əsərlərindən) başlayaraq, ta XX əsrə qədər yazılmış ərəb, fars, türk, azəri musiqi kitablarında Yaxın Şərq xalqları musiqisinin (və hətta, ümumiyyətlə, küll halında bütün dünyada musiqi sənətinin) guya qədim Yunan musiqi sistemi əsasında yaradıldığı fikrini irəli sürən iddiaya tez-tez təsadüf edilir.

Həmin kitablarda musiqinin möcüzanə surətdə, həm də tək bir nəfər yunan alimi (Fisaqors) tərəfindən "icad" edilməsi, musiqi vasitəsilə sehr, cadu və hipnoz işində yenə də yunan filosofları Əflatun və Ərəstunun fövqəladə məharəti haqqında əfsanələrin böyük şairlərin əsərlərində öz bədii ifadəsini (Nizami) tapması da, şübhəsiz ki, çox səciyyəvidir.

Musiqi sənətinin yaradılışı və sonradan nəzəriyyəsi üzrə yunan filosoflarına aid edilən bu prioritet ("haqq-təqəddüm", "ouvləviyyət" – birincilik) haqqında bütün fərziyyə və mülahizələr göstərir ki, Yaxın və Orta Şərq musiqi alimləri öz yazılarında qədim yunan filosoflarının musiqi nəzəriyyələrini yüksək qiymətləndirmiş və öz elmi kitablarında həmin nəzəriyyələrin təsirini əks etdirmişlər.

Lakin bununla bərabər, bir qədim yunan musiqiçisinin kök quruluşu, səsdüzümü sistemi, məqamlar tərkibi ilə Yaxın və Orta Şərq xalqları musiqisinin əsasını təşkil

[112] İ.Y. Kraçkovski. Göstərilən əsəri, səh. 372

edən məqamları, onların özünəməxsus səsdüzümü əsasında qurulan ən sadə mahnı intonasiyaları rüşeymini və ümumiyyətlə, yunan musiqi dili ilə muğamat və avazata əsaslanan Şərq xalqları musiqi dilini (şübhəsiz ki, hər xalqın ayrılıqda musiqi ləhcəsindəki milli xüsusiyyəti nəzərdən qaçırmadan) müqayisə etmiş olsaq, bunların arasında tam mənası ilə ümumi və müştərək olan cəhətlər tapa bilmərik. Həm də burada əsl məsələ yalnız səs düzümlərinin və kök, məqamlar quruluşu üzrə olan ümumilikdə deyil, çünki səs düzümünün bir-birinə bənzəyişi, yaxud tamamilə başqa-başqa olması hələ heç də iki xalqın musiqi mədəniyyətinin qarşılıqlı əlaqəsi haqqında hökm verməyə və nəticə çıxartmağa əsas ola bilməz[113]. Burada oxşarlıq ilə müxtəliflik hər iki musiqi dilinin "lüğət tərkibi", intonasiyalanma xüsusiyyətindədir. Bu xüsusiyyət isə müəyyən obyektiv səbəblər, tarixi, coğrafi, ictimai-mədəni, ədəbi məktəb, dil ahəngi və şeir üsulları və daha bir çox başqa amillərlə əlaqədar şəraitdə və həmin amillərdən asılı olaraq yaradılır.

Bəs belə olan surətdə qədim yunan filosoflarının musiqi mülahizələrinin Yaxın və Orta Şərq musiqi alimləri tərəfindən bu qədər yüksək qiymətləndirilməsi musiqi sənətinin ən ibtida "icadını" belə qədim yunan alimlərinə aid edilməsi kimi tarixən tamamilə əsassız və mahiyyəti etibarilə xurafatdan başqa bir şey olmayan müddəalar nədən irəli gəlmişdir?

Bilindiyi kimi, hələ eramızdan çox-çox əvvəl Yunanıstan incəsənət və ədəbiyyatın, fəlsəfə və hikmətin inkişafı işində çox mühüm mövqe tutmuşdur. Aralıq dənizi sahilində yerləşən bütün başqa dövlətlərə nisbətən məhz Yunanıstanda bədii mədəniyyət çox tərəqqi edib yüksək mərhələyə çata bilmişdi. Quldarlıq istehsalatı üsulu ilə qədim Yunanıstanın ictimai quruluşu başqa Şərq ölkələrinə nisbətən xeyli yüksək səviyyədə dururdu. İstismar olunan qulların say etibarilə çoxluğu, əkinçilik işindəki müəyyən irəliləmələr, istehsalatın müxtəlif sahələri və başqa bu kimi ictimai həyatdakı ayrı-ayrı cəhətlər qəbiləçilik quruluşunun pozulması ilə bərabər, sinfi ziddiyyətlərin də kəskinləşməsinə səbəb olmuşdu. Kənd icmaları kübarlarla geniş zəhmətkeş xalq kütləsi arasındakı kəskin sinfi toqquşmalar meydanına çevrilmişdi. Eyni zamanda qədim yunan quldarlıq dövləti, əhatə etdiyi öz geniş həcmi və məzmunu etibarilə çox zəngin bir mədəniyyət yaratmağa müvəffəq olmuşdu. Karl Marksın göstərdiyi kimi, qədim yunan sənətkarlarının dəyərli yaradıcılıq nailiyyətləri "hələ də bizə bədii zövq verməkdə davam edir və müəyyən dərəcədə meyar və çatıla bilinməz bir nümunə kimi yaşayır"[114]. Bu əsərlər bəşəriyyətin bədii

[113] X.S.Kuşnayrov. Göstərilən əsəri, səh. 316

[114] К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения, т.12, стр. 737

sənət xəzinəsinin ən gözəl və qiymətli inciləri kimi dünya xalqlarının mədəni həyatında görkəmli yer tutur.

Tarix göstərir ki, qədim yunan musiqi estetikası və musiqi nəzəriyyəsi ozamankı elmin, fəlsəfənin inkişafı ilə sıx bağlı olmuşdur. Qədim yunan fəlsəfəsi quldarlıq demokratiyası ilə mürtəce quldarlar dünyagörüşündəki ziddiyyəti aydın surətdə özündə əks etdirmişdir. Bu fəlsəfə – ibtidai və sadəlövh materializm ilə müxtəlif idealist nəzəriyyələr arasındakı mübarizənin tarixidir. Məhz buna görə də Yunanıstanın Pifaqor (Fisağors), Platon (Əflatun), Aristotel (Ərəstu) kimi böyük filosofları və onların şagirdləri Aristoksen[115] Evklid,[116] Ptolomey[117] və başqaları musiqi estetikasının ən görkəmli nümayəndələri olmuşlar.

Hələ eramızdan 580-500 il əvvəl yaşayan Pifaqor incəsənətin, o cümlədən musiqinin tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında müəyyən fəlsəfi mülahizələr irəli sür-

[115] Aristoksen eramızdan təxminən 300 il qabaq yaşayıb-yaradan yunan filosofu və musiqi alimidir. Ərəstunun ən yaxın şagirdlərindən biridir. Aristoksenin musiqi sənətinə aid nəzəriyyələri böyük bir tarixi dövrü təşkil edir. O öz zəmanəsində musiqi nəzəriyyəsini, bir qayda olaraq, məhz riyazi rəqəmlər münasibətinə əsaslandıran Pifaqorçuların müddəaları əleyhinə çıxaraq musiqi sənətinin yalnız eşitmə hissi ilə əsaslanmasını düzgün və dürüst hesab etmişdir. Onun bu görüşünün bir çox tərəfdarı olsa da, onlar Pifaqorçular müddəasını aradan qaldıra bilməmişlər.

Aristoksen musiqidə vəzn-ahəng təlimini ilk dəfə işləyib qaydaya salan alim hesab olunur. Onun bu xüsusda yazdığı əsər alman musiqi alimləri Feysner (Qanau, 1840) və Bartels (Boni,1854) tərəfindən tərcümə və nəşr edilmişdir. Daha sonra qədim yunan musiqi sənətində vəzn və bəhr məsələləri mövzusu üzərində xüsusi olaraq çalışan alman musiqişünası Rudolf Vestfal (1826–1892) özünün "Sustem der antiken Rhuitmik" (Breslavl, 1865) kitabında Aristoksenin musiqidə ölçü məsələsi ilə əlaqədar mülahizələrini geniş surətdə bəyan edir. Həmin məsələ haqqında R.Vestfalın Moskvada yaşadığı illərdə (1875–1880) yazdığı məqaləsi ruscaya tərcümə edilərək «Искусство и ритм. Греки и Вагнер» sərlövhəsi altında 1880-ci ildə «Русский вестник» məcmuəsinin 5-ci nömrəsində dərc edilmişdir.

[116] Evklid (eramızdan 3 əsr əvvəl) qədim yunan riyaziyyatçısıdır. İsgəndəriyyə şəhərində yaşamış və yaratmışdır. "İbtida" adlı şah əsərində planimetriya, həndəsə, eləcə də rəqəmlər nəzəriyyəsi ilə əlaqədar bəzi riyazi məsələləri şərh etmişdir. Evklid riyaziyyat elminin inkişafına böyük xidmət göstərən alimdir.

[117] Ptolemey - Klavdi (eramızdan iki əsr əvvəl) – qədim yunan münəccimi, coğrafiya alimi və xəritəşünasıdır. Özündən min il sonra müddətdə elm-nücum üzrə ən sanballı məlumat mənbəyi sayılan "Almahest" kitabının müəllifidir. Ptolemey bu əsərində dünyanın geosentrik sistemi mülahizəsini irəli sürmüşdür. Bu nəzəriyyəyə görə, Yer kürəsi guya hərəkətsiz halda kainatda bərqərar dayanmış, göy cisimləri olan planetlər isə Yer ətrafında hərəkət edirlər. Ptolemeyin bu yanlış fərziyyəsi Nikolay Kopernikin (19, II 1473-24. Y 1543) yaratdığı heliosentrik sistemi (səyyarələr aləminin mərkəzində Yer kürəsinin yox, məhz Günəşin dayanması) ilə təkzib edilmişdir.

müşdür. Onun fəlsəfi məktəbinin davamçısı olan Pifaqorçular kainatın özündə müəyyən bir ahəng varlığını sübut etmişlər. Onlar ahəngdarlığın mahiyyətini müxtəlifliklərdəki vəhdətdə və ziddiyyətlərdəki müvafiqlikdə görmüşlər[118].

Ərəstu göstərir ki, bütün incəsənətlərin əsası təzadlarda olan vəhdət prinsipindən ibarətdir. O yazır ki, musiqi "zil səslər ilə bəm səsləri, uzadılan (məmdud) səslər isə qısa (məqsur) səsləri bir-birinə qatmaq yolu ilə vahid bir ahəng yaradır".

Qədim yunan musiqi estetikasının ən ümdə və vacib nailiyyətlərindən biri də fəlsəfə üzrə dərindən işlənilmiş əxlaq nəzəriyyəsinin musiqidə də geniş tətbiq olunmasıdır. Bu estetikanın müddəası musiqinin xassəsi və mahiyyəti ilə onun doğurduğu təəssürat və duyğular arasındakı üzvi rabitəni təyin edib aşkara çıxarmaqdan ibarətdir. Bu müddəa isə özlüyündə musiqinin ictimai mövqeyini təsbit etmək və bununla da incəsənətin və o cümlədən musiqinin insan həyatındakı tərbiyəvi əhəmiyyətini bəlliləşdirmək məqsədini daşımışdır.

Qədim yunan filosoflarından Platon göstərir ki, üsyana qalxan kütlələrə qarşı mübarizə üçün mətanətli, möhkəm və davamlı döyüşçülər tərbiyələndirmək işində musiqidən hərtərəfli istifadə etmək lazımdır. Bunun üçün o, dorida kökündə bəstələnən əsərləri daha yüksək qiymətləndirərək qeyd edir ki, bu məqam dinləyicidə mərdanəlik, çətinliyə qarşı müqavimət hissi oyadır; halbuki miksolidiya, ya da lidiya məqamında bəstələnmiş musiqi əsərləri insanları gümrahlıqdan məhrum edib tənbəl, ətalətli və gücsüz bir hala salır, onlara mürgü gətirir[119].

Əflatunun şagirdi Ərəstu musiqi ilə insan mənəviyyatı və əxlaqı arasında qarşılıqlı münasibətin varlığını iddia edir. O yazır ki, idman insanların fiziki keyfiyyətini inkişaf etdirdiyi kimi, musiqi də eynilə insanın əxlaqi və mənəvi aləminə müəyyən təsir göstərməyə qadirdir.

Ərəstunun şagirdi, adını yuxarıda qeyd etdiyimiz Aristoksen musiqi nəzəriyyəsi məsələlərinin işlənməsi yolunda daha çox çalışmışdır. Demək olar ki, məhz onun fəaliyyəti sayəsində qədim dövr musiqi nəzəriyyəsi o zamanına görə də yüksək mərhələyə çata bilmişdir. Aristoksen "ahəngçilər" adlanan böyük bir cərəyanın rəhbəri sayılırdı. Bunlar musiqi ilə əlaqədar məsələlərin təhlilində eşitmə, musiqi ləhnlərini qavramaq, hiss və dərk etmək prinsiplərini daha düzgün hesab edirdilər. Halbuki "kanonçular" adlanan başqa bir cərəyan tərəfdarları bu məsələdə mücərrəd riyazi mühakiməni daha düzgün sayırdılar. Bunlar Pifaqorun (Fisağor-

---

[118] Р.И.Грубер. Всеобщая история музыки, часть первая. Издательство «Музыка». 1965, стр. 114

[119] R.İ.Qruber. Göstərilən əsəri, s. 115

sun) fəlsəfi məktəbinə mənsub olanlar idi. Pifaqor isə musiqinin və eləcə də bütün kainatın əsasını rəqəmlərdəki nisbətdə görürdü.

Musiqi nəzəriyyəsi üzrə bu iki cərəyan (ahəngçilər və kanonçular) arasındakı ayrılıq, hər şeydən əvvəl, bunların konsonans məfhumunu necə təyin etdiklərində daha aşkar görünür. Pifaqorçular deyirdilər:

- "Konsonans elə bir intervaldır ki, onun əsasını ən bəsit nisbətlər təşkil edir".

Bunun müqabilində Aristoksen tərəfdarları (ahəngçilər) isə:

– "Konsonans qulağı oxşayan səs uyğunluğudur"[120].

Urməviyə görə isə konsonans (البعد الاتفاق) ya da (البعد المتلائم) eyni vaxtda həmsaz və həmavaz surətdə səslənən sədalar uyğunluğudur. Urməvi əlavə olaraq qeyd edir ki, konsonansı təşkil edən səslər (daha doğrusu, iki səs), dissonansın (البعد المتنافر)-in ya da (التنافر)-in tamamilə əksinə olaraq bir-birini qarşılıqlı surətdə tamamlayaraq vahid və həm də həmahəng bir səslənmə əmələ gəlməsini təmin edir.

İbtidai musiqi nəzəriyyəsinə aid bütün bu təfərrüat göstərir ki, qədim yunan filosoflarının musiqi nəzəriyyələrini öz əsərlərində yüksək qiymətləndirən Orta əsr Yaxın Şərq musiqişünasları yunan alimlərinin elmi təriflərini daha da təkmilləşdirmiş və musiqi sənətinin nəzəri cəhətini öz kəşfləri ilə xeyli zənginləşdirmişlər.

Qədim yunan alim və mütəfəkkirlərinin musiqi sənəti haqqındakı mülahizələrinin Yaxın və Orta Şərq musiqişünasları (və o cümlədən Urməvi) əsərlərində bəzən iqtibas, bəzi hallarda isə adi xülasə və təqrir tərzində yer tapması heç də Yaxın Şərq xalqları musiqisinin yunan musiqisi əsasında meydana gəlməsinə dəlalət etmir. Əksinə, Yaxın və Orta Şərq xalqlarının muğamat və ozan mahnıları ("soy"lar və "boy"lar) əsasında olan musiqi dili (o cümlədən əruz vəznində yazılan şeirlər ahənginə və azəri xalq şifahi ədəbiyyatı şeir ölçülərinə uyğun tərzdə bəstələnən musiqi əsərləri) ilə yunan musiqisi arasındakı fərqləndirici intonasiya xüsusiyyətləri bir daha aydın göstərir ki, Yaxın Şərq musiqişünasları qədim yunan musiqisindəki olsa-olsa yalnız musiqi estetikasına aid bəzi əxlaqi müddəalardan istifadə etmişlər. O ki qaldı sözün əsl mənasında musiqi nəzəriyyəsinə, bu yolda Yaxın və Orta Şərq musiqişünasları yunan alimlərinin əsərlərindən bilavasitə çox az məlumat götürmüşlər.

Səfiəddin Urməvi isə öz nəzəri axtarışlarında daha müstəqil hərəkət etmiş və yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, hətta öz sələflərinin yazılarından da iqtibaslardan çəkinmişdi. Bu xüsusda C.Farmer yazır:

---

[120] R.İ.Qruber. Göstərilən əsəri, s. 115

– O, (yəni Səfiəddin Urməvi – Ə.B.) janrlar (اجناس) bəhsi ilə əlaqədar nəzəriyyələrini şərh etdikdə zatən nə Farabi, nə də İbn Sinadan heç bir şey iqtibas etməmişdir. Onun bu məsələləri izah üçün qəbul etdiyi terminologiya, eləcə də öz xüsusi təsnifat üsulu göstərir ki, o, bilavasitə yunan müəllifləri əsərlərindən istifadə etmiş olsa da, bunlara, əslində, xeyli tənqidi yanaşmışdır. Musiqidə sistemlər (جمع، جموع) bəhsini sələfləri olan yunan alimlərinə nisbətən daha müfəssəl işlədiyinə görə bir daha belə bir nəticə çıxara bilirik ki, o, məlumat aldığı yunan müəllifləri əsərlərindəki doktrinaları (düsturları) sistemləşdirmək və ümumiləşdirməklə bərabər, bunları öz əlavə maraqlı mülahizələri ilə zənginləşdirmişdir”[121].

4

Səfiəddin Urməvi klassik Şərq ədəbiyyatına və zamanında yazılan bütün başqa elmi əsərlərə xas olan ənənələrə riayət edərək özünün “Şərəfiyyə” kitabını[122] Allahın vəsfi, ona şükürlər və ondan iltimas sözləri ilə başlayır.

---

[121] Henry George Farmer, Rodolphe D’Erlanger-in “La musique arabe, tom troisieme, Paris, 1938” kitabına yazdığı giriş məqaləsindən, s.VII.

[122] Kitabın adı belədir:

الر ساله الشرفيه فى علم النسب التا ليفيه و الاوزان الايقا عيه

yəni: Kompozisiya və ritm – vəznlər elmi haqqında Şərəfiyyənin kitabçası. Şagirdi Şərəfəddin Haruna həsr edilmişdir. Müasir İraq kitabşünası (biblioqrafı) Əbdül Həmid əl-Əluçi bu kitabın əlyazması nüsxələrinin saxlanılan yerlərini və şifrlərini bəlliləşdirməkdə böyük səy göstərmişdir: 1) Vyana dövlət kitabxanası, №1515; 2) Misirdə “Dar-ül-kütüb”ün “fünun-cəmilə” hissəsində, №8 və 348; 3) İstambul Ümumi Bəyazid kitabxanasında, №4524; 4) İstambul Topqapı sarayı kitabxanasında, №2130; 5) İstambul Vəli əfəndi kitabxanası, №2167; 6) Oksfordda Badley kitabxanası, №115 Marsh. (2–55 vərəqləri) və №521 (34–116 vərəqləri); 7) Vatikan kitabxanası, №3193; 8) Berlin Dövlət kitabxanası, №5506; 9) Paris milli kitabxanası, ərəbcə kitablar fondu, №2479.

Bunlardan əlavə fransız şərqşünası Karrade Vo (B.Carra de Vaux) “Journal Asitique”nin 1891-ci il 18-ci nömrəsində (səh. 279–355) Le traite des rapports musicaux, ou depitre a Scharaf ed-Din Abd-al-Mumin başlığı ilə yazısında Urməvinin “Şərəfiyyə” risaləsinin fransız dilində mətnini vermişdir. O həm də qeyd edir ki, əldə etdiyi nüsxə 897-ci il hicri Məhərrəm ayında (noyabr, 1491-ci il miladi) köçürülüb tamamlanmışdır. Olduqca nəfis xətlə yazılmış və 56 vərəqdən ibarət bu əlyazısının ağ kənarlarında əsərin məzmununa aid türkcə bəzi xırda qeydlər və şeir parçaları var.

Başqa fransız musiqişünası Erlanje R. (baron Rodolphe D’Erlanger) özünün “la musigue arabe” kitabının üçüncü cildini məxsus Urməvinin iki əsəri: “Şərəfiyyə” və “Kitab-əl-ədvar”ın fransız dilində tərcüməsinə həsr etmişdir. Həmin cildin əvvəlində ingilis musiqi alimi Henri Corc Farmerin (17.I.1882–10.I.1966) Səfiəddin Urməvi haqqında məqaləsinə yer verilmişdir.

Qeyd edilən parçada bütün peyğəmbərlər və sonuncu peyğəmbər Məhəmməd (s.ə.s)-ə salavat gətirir. Sonra əsl mətləbə keçərək sözünü davam etdirir:

– “Ahəng (və ahəngdarlıq) nisbətləri haqqındakı elmdən bəhs edən bu risalə; – qədim Yunanıstan alimlərinin qəbul etdikləri üsula müvafiq surətdə, lakin nə onların və nə də onların xələfləri sayılan müasir alimlərin yeni əsərlərində təsadüf etmədiyim faydalı əlavələr ilə tərtib edilmişdir.

Bu risaləni tərtib etməkdən məqsədim böyük qüdrət və iqtidar sahibi, alicənab və xoş xasiyyətli, lütf və kəramət sahibi hökmdarımın kitabxanasına xidmət göstərməkdir”.

Bundan sonra Urməvi himayəsi altında olduğu hökmdarın vəsfini uzun-uzadı həm də həddən ziyadə mübaliğəli sözlərlə tərif edərək:

– “Bu qüdrətli hakimin oğlu Harun da ağıllı-kamallı, özü adil, yenilməz və basılmaz bir qəhrəman, iti qılınc və qələm sahibi…” sözlərindən sonra bildirir ki, o bu risaləni İslamın fəxri, dinin günəşi Məhəmməd ibn Məhəmməd ibn Məhəmməd əl-Cüveyninin müqəddəs arzusu və hamının itaət etdiyi fərman-humayunu üzrə tərtib etmişdir.

Risalə beş fəsildən ibarətdir:

Birinci fəsil – sövt (səs) və onun küll halında birləşmə halları. (Musiqi) səsləri ilə əlaqədar məsələlərdən bəhs olunur. Burada həmin mövzu üzrə başqa müəlliflərin mülahizələrində şübhəli görünən bəzi cəhətlərdən də danışılır.

İkinci fəsil – İntervallar (إبعاد، فواصل) arasındakı nisbətlərin təsnifi, intervalların müəyyənləşdirilmə qaydası, intervalların kəmiyyətlərinə, ya da simlərin uzun və qısalığına əsaslanaraq onların nisbətlərini hesablama üsulu, intervalların konsonans və dissonanslara ayrılma üzrə təsnifatı və intervalların xüsusiyyət və xassələrinə görə adlanması.

Üçüncü fəsil – intervalların toplama və çıxma əməlləri vasitəsilə yeni keyfiyyət alması, orta (اوسط) intervallar vasitəsilə janrlar (اجناس و انواع) yaratmaq üsulu.

Dördüncü fəsil – böyük intervallar (عظام) təşkil edən kvarta (ذوالاربع) cədvəlindəki növlərin tutduğu mövqe, burada anılan cədvəl və onları şifrləmək üsulu.

Beşinci fəsil – ritm (ايقاع) bəhsi, vəzn dövrlərinin mahiyyəti və melodiya (لحن) qoşmaq üsulu.

Urməvi öz əsərini musiqinin varlığını təmin edən ən birinci ünsür: sövt (səs) bəhsi ilə başlayır. Bu xüsusda öz fikrini söyləməzdən əvvəl, özündən daha əvvəl yaşayıb-yaradan (yəqin ki, ilk növbədə Əbu Nəsr Farabinin) alimlərin verdikləri tərifi sitat gətirir:

– "Şeyx, imam, yeni müəlliflərdən ən çox hörmət və ehtiram sahibi olan böyük alim, Allahın mərhəmətinə nəsib olan Əbu Nəsr Farabi belə demişdir: "Bəzi cisimlər özünə təzyiq edən başqa cisimlərə müqavimət göstərir və onlara tabe olur; – məsələn, yumşaq cisimlər, maye cisimlər, ya da asanlıqla bir məkandan başqa yerə nəql olunan cisimlər. Belə cisimlərə zərb vurulduqda sövt hasil olmur... halbuki biz havanı qamçı ilə yardıqda havada səs[123] əmələ gəlir..."

Urməvi səs haqqında Farabinin bəzi mülahizələri ilə qismən razı olduğunu bildirməklə bərabər, eyni zamanda bəzilərini olduqca zərif tərzdə tənqid edib bu xüsusda fikrini söyləyir: "Sövt – hava, duru (maye) və bərk, qatı (sülb) cisimlər mühitində əmələ gələn titrəyişin (ehtizazın) eşidilməsi deməkdir. Sövt əldə etmək üçün sim, sağanağa tarım çəkilmiş heyvan dərisi, ya da boru içərisində hərəkətə gətirilən hava ehtizazı, yəni iki cismin bir-birinə vurulması, ya da bir-birini tütrətməsi gərəkdir".

5

Urməvinin musiqi nəzəriyyəsi üzrə yazdığı ikinci məşhur elmi əsəri "Kitab-əl ədvar"dır[124].

---

[123] Çox ola bilsin ki, burada Farabi həm də omonim, yəni tələffüzcə bir-birinə yaxın olan sövt (صوت – səs) sözü ilə sövt (سوط - qamçı, şallaq, qırmanc mənalarını verən) sözündə "təcnis-kəlam" işlətmək istəmişdir.

[124] Kitabın bütünlükdə adı belədir:
كتاب الادوار فى معرفه النغم و نسب ابعادها و ادوار الايقاع
Lakin bəzi nüsxələri كتاب الادوار و الايقاع ya كتاب الادوار فى معرفه النغم و الادوار. ya الادوار فى الموسيقى او ya da çox hallarda sadəcə: كتاب الادوار adlanır.

Bir nüsxəsi Leninqrad Universiteti Şərq fakültəsi kitabxanasında, №474; bir nüsxəsi Britaniya muzeyi kitabxanasının Şərq şöbəsində, №163 və 2361 (fransızcaya Erlanje tərəfindən həmin bu nüsxədən tərcümə edilmişdir); Oksfordda Bodley kitabxanasında, № 161; Paris milli kitabxanasında, №2865 (Əbdülhəmid Əluçinin dediyinə görə, bu nüsxə səhvən Əbu Bəkr-il-Raziyə mənsub edilmişdir); bir yaxşı nüsxəsi İstambulda Nur-Osmaniyyə kitabxansında, №3653 (1940-cı illərdə Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə bu nüsxənin foto-surəti çıxarılıb Bakıya gətirilmiş, o vaxtdan Memarlıq və İncəsənət İnstitutu kitabxanasında. saxlanılır); İstambulda Məhməd Fateh məscidinin kitabxanasında, №3661; Tehranda Deputatlar Məclisi kitabxanasında; Nyu-Yorkun Kolumbiya Universiteti kitabxanasında, №306; Berlin Dövlət kitabxanasında və s.

XV əsrdə türk musiqi alimi Əhməd oğlu Şükrulla Səfiəddin Urməvinin "Kitab-əl-ədvar" əsərini türkcəyə tərcümə etmişdir. O bu yazısına türk musiqisi və musiqi alətləri haqqında 21 fəsildən ibarət yeni məlumat dəxi əlavə etmişdir. Əhməd oğlu Şükrullanın həmin əlyazmasının bir nüsxəsi

Orta əsr azəri musiqisinin əsasını elmi surətdə şərh və təhlil edən bu, son dərəcə qiymətli kitabın ayrı-ayrı nüsxələri haqqında indicə, bu məqaləmizin haşiyəsində verdiyimiz biblioqrafik məlumat, yəqin ki, naqisdir. Çünki vaxtilə Şərq xəttatlarının bunun daha bir çox surətini çıxardıb kitabın sayını artırmış olduqları şübhəsizdir. Lakin bununla bərabər dünyanın müxtəlif ölkələrində saxlanılan "Kitab-əl-ədvar"ın ayrı-ayrı nüsxələrində nəzərəçarpan bəzi (daha doğrusu, bir çox) mətn ayrılığı da həmin köçürücülərin buraxdıqları səhvlərdən irəli gəlir.

Urməvi "Kitab-əl-ədvar" əsərini 1252-ci ildə, hələ xəlifə Müstəsim sarayında çalışdığı zaman yazıb tamamlamışdır. Hazırda bu əsərin ən bütöv və tam nüsxələrindən biri "Mövlana Mübarək şahın şərhi" adı altında olan kitabdır. Bu nüsxə 1663-cü ildən etibarən Britaniya muzeyində saxlanılır (Şərq şöbəsi, №2361).

Burada, yəqin ki, hər şeydən əvvəl, nəzər-diqqəti cəlb edən cəhət "Mövlana Mübarək şahın" şəxsiyyətidir. Söz yox ki, "Mövlana Mübarək şah" ya bir təxəllüs, ya ləqəb, ya da daha möhtəməl zənn etməli olsaq və köhnə təbir ilə desək, bir "nam-müstəar"dır. Bəs bu adam kimdir? Qərbi Avropa şərqşünasları[125] bu mübhəm "sirri" faş etmək üçün "mübarək" kəlməsinin burada sifət, yoxsa isim olmasını müəyyən etməyi vacib hesab edirlər. Halbuku Şərqin Orta əsr tarixində bir neçə "Mübarək şah"lara təsadüf edirik ki, bunlar heç də yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi "nam-müstəar" sayılmazlar: 1) Orta Asiyada Çağatay nəslindən, Xara – Hülaku ilə Orqınanın oğlu Mübarək şah - 1266-ci ildə taxta oturmuşdur; 2) Teymurləng Qazaqanın nəvəsi Hüseyn ilə birlikdə türkmənlər tərəfindən 1362-ci ildə əsir alınıb zindanda saxlanıldıqdan sonra Əli bəy tərəfindən azad edildikdə onlara maddi kömək göstərən türkmən tacir Mübarək şah; 3) Yedigey xanın oğlu Mübarək şah 1413-cü ildə sakin olduğu Xarəzm şəhərindən Teymur oğlu Şahruxun qoşunları tərəfindən qovulmuşdur; 4) XVI əsrin əvvəllərindən Bədəxşan milli hərəkatının başçısı Mübarək şah Müzəffər; 5) XIII əsrin əvvəllərində yazan müəlliflərdən Mübarək şah Mərvərrudi (Fəxrəddin) və s.

---

görkəmli türk musiqişünası Rauf Yektanın (1878–1035) şəxsi kitabxanasında saxlanılmışdır (bax: A.Lavignac, Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire, Paris, 1922, p. 2680).

İraq musiqi tarixçilərindən Abbas Əzavi göstərir ki, Səfiəddin Urməvinin "Kitab-əl-ədvar" əsərindən bəzi fəsillər Əhməd oğlu Şükrullanın tərcüməsində XX əsrin əvvəllərində İstambulda çıxan "Şəhbal" jurnalının son nömrələrində çap edilmişdir.
العزاوى عباس، الموسيقى العراقيه في عهد المغول و التركمان،
مطبعه شركت التجاره و الطباعت المحدود ، بغداد، ١٩٥١، ص. ٣٢

[125] B.Rodolphe D'Erlanger. La musique arabe, tom premiere, p. XXV.

Adlarını qeyd etdiyimiz bütün bu Mübarək şahlardan heç birinin Urməvi əsəri ilə əlaqədar olmadığını isbata ehtiyac yoxdur. Buna görə də Qərbi Avropa alimlərindən bəzilərinin "mübarək" sözünün hərfi mənasını bəlliləşdirmək yolu ilə "Kitab-əl ədvar"ı şərh edən alimin kim olduğunu müəyyən etmək təşəbbüsü, bizcə, ümidverici sayıla bilməz. Odur ki bu xüsusda Qərbi Avropa alimlərindən d-r C.H.Farmerin və Yaxın Şərq ölkələrində Şərq musiqisi tarixi üzrə çalışan daha bir neçə alimin mülahizələrin daha inandırıcı kimi qəbul etmək mümkündür. Bu alimlərin fikrincə, Mövlana Mübarək şah XIV əsrin ən görkəmli alimlərindən biri sayılan əl-Cürcanidir[126]. O, Urməvi "Kitab-əl-ədvar"ının şərhini 1375-ci ildə tamamlayıb başa çatdırmışdır. Kitabda əsərin 779 hicri (=1378 miladi) tarixində İranın Müzəffərilər sülaləsinə mənsub Fars, Kirman və Kürdüstan hakimi Şah Şücayə həsr olunduğu haqqında köçürücünün xüsusi bir qeydi var. (Bəzi tarixi mənbələrdən anlaşıldığına görə əsəri elm və incəsənətə böyük hamilik göstərən hakim şah Şücayə təqdim edən əl-Cürcaninin özü olmamışdır. Həmin kitabı fars hakimi Mübarizəddin Məhəmmədin (1354–1359) varisi Şah Şücayə (1359–1384) təqdim edən Orta Asiya filoloqu və ensiklopedisti ət-Təftəzanidir (1322–1389, ya da 1394)).

Urməvi bu kitabını da Orta əsr Şərq klassik ədəbiyyatına xas olan ənənəvi müqəddimə sözlərindən sonra musiqi sənətinin təyin və tərifi ilə başlayır. O qeyd edir ki, musiqi – yunan sözüdür; – incə və müxtəlif yüksəklikdə olan, həm də məntiqi qaydaya əsaslanan ölçü üzrə tərtib edilmiş səslərdən ibarət melodiya (əlhan) – musiqinin bünyəsini təşkil edir. Kitabın bu fəslində müəllif yenə də "möhtərəm şeyx, ustad-əzəm" adlandırdığı Əbu Nəsr Farabinin musiqi sənəti haqqındakı mülahizəsini sitat tərzində qeyd edib bu məsələni daha geniş tərzdə şərh edir.

"Kitab-əl ədvar", əslində, on beş fəsildən ibarətdir.

Birinci fəsildə musiqi səsinin keyfiyyəti, şiddəti, kəskinlik və ağırlıq (شقلت) gücü məsələlərindən bəhs edilir. Burada müəllif Farabi ilə yanaşı, "şeyx-ər-rəis" deyə böyüdüb, yüksəltdiyi İbn Sinanın da səs, sövt, səda haqqındakı tərif və təyinlərindən sitatlar gətirir və bu xüsusda öz mülahizələrini də ətraflı surətdə bəyan edir.

İkinci fəsildə musiqi pərdələrinin əbcəd hesabı üzrə kəmiyyət xüsusiyyəti və pərdələrin bölüm qaydaları müəyyən edilir.

Üçüncü fəsildə intervallar (ابعاد ya da فواصل) arasındakı nisbət məsələləri aydınlaşdırılır. Urməvi bu kitabında intervallar bəhsi üzrə özünün "Şərəfiyyə" kitabında irəli sürdüyü elmi müddəalarını daha da dəqiqləşdirir. Demək olar ki, müəllif bu fəsildə intervalların keyfiyyət və kəmiyyət cəhətlərini (konsonansların birinci və ikinci siniflərə (الاتفاق الاول və الاتفاق الثاني) ayrılmaq əlaməti və s.) dərindən izah etməklə, kitabının dördüncü, beşinci və hətta altıncı fəsillərində geniş və ətraflı surətdə şərh edəcəyi konsonans (الاتفاق مثلا ثم) və dissonanslar (التنافر) bəhsi üçün sanballı bir başlanğıc (mədxəl) tərtib etmiş kimi görünür.

Burada, kitabın xüsusilə beşinci fəslində müəllifin kvarta və kvinta intervalları tərkibində olan müxtəlif növlər haqqında irəli sürdüyü mülahizələr ümumən musiqi nəzəriyyəsi üzrə əsl elmi fenomen sayıla bilər. Çünki Urməvinin bu iki əsas interval daxilində olan müxtəliflik haqqında elmi müddəaları özündən sonra istər Yaxın və Orta Şərq, istərsə də bütün Qərb musiqi nəzəriyyəçiləri üçün yönəldici bir hökm vəzifəsini daşımışdır.

Kitabın yeddinci fəsli nisbətən ən qısa hissəsidir. Burada müəllif iki simli musiqi alətlərində (Xorasan tənburu və Bağdad tənburu) çalğı qaydalarından danışır.

Səkkizinci fəsildə əsas etibarilə ud musiqi aləti ilə əlaqədar məsələlərdən bəhs olunur. Bu xüsusda, yeri gəlmişkən, bir vacib cəhəti qeyd etmək lazımdır, o da Urməvinin özünün bir ifaçı kimi çox gözəl sənətkar, ud musiqi alətində əsl virtuoz olmasıdır. Onun ud çalmaqda məharəti haqqında Erlanje belə yazır: "Onun (Urməvi – Ə.B.) bir instrumentalist kimi virtuozçuluğunu təsdiq edən Taqribardi[127] demişdir: "İshaq əl-Mausilidən[128] sonra heç kəs çalğıçılıq sənətində Səfiəddinə çata bilməmişdir".

Səfiəddin nəinki ud musiqi alətində çox gözəl çalır (onun məhz bu məharəti sayəsində 1258-ci ildə Hülaku qoşunu talanından özünün və ailəsinin başını salamat qurtara bildiyini yuxarıda göstərmişdik), eyni zamanda bu alətin pərdə düzümü və bununla əlaqədar olaraq, ümumiyyətlə, oktava daxilində pillələr intizamı və qamma tərtibi məsələsində də eyni söz demişdir. Məsələ burasındadır ki, Urməviyə qədər Zəlzəl 355 senti ilə 853-lük altılığın eyni pərdədə bərqərar olması mu-

[126] Əl-Cürcani əs-Seyid-Şərif Əli ibn Məhəmməd 1339-cu ildə Astarabad yaxınlığındakı Tacu qəsəbəsində anadan olmuş, 1413-cü ildə H.C.Farmerə görə, 819 hicri, yəni 1416-m., V.Bartolda görə isə 881 hicri=1476–1477 miladi (?) (bax: Əsərləri, III cild, s. 323 və 32) Şirazda vəfat etmişdir. Onun التعريفات terminoloji və soraq kitabı (И.Ю.Крачковский, Избранные сочинения, T.IV, c. 69–70) الرسالة الولديه في المنطق, fəlsəfi əsəri (C.Brockelmann. Geschichte der arabischen literatur, II, Berlin, 1902, s. 216) və nəhayət مقالد العلوم, risaləsi (əlyazısı Britaniya muzeyinin Şərq şöbəsində, №3143) məşhurdur. Risalənin böyük bir fəsli musiqi sənəti haqqındadır (həmin kitabxana, №823).

[127] Yusif ibn Taqribardi (Əbu əl-Məhasin) – misirli tarixçi (1411–1465, ya da 1469)

[128] İshaq əl-Mausili - məşhur ərəb nəğməkarı, musiqiçisi və şairi (767–849)

siqi nəzəriyyəsində müəyyən bir "vüzuhsuzluq", anlaşılmazlıq meydana gətirmişdi. Fizika və musiqi akustikası qanunlarına yaxşı bələd olan Urməvi bu uyğunsuzluğu aradan qaldırdı. O, Farabi zamanında udun 355 sent verən Zəlzəl pərdəsini 384 sentə qədər zilləşdirdi, daha doğrusu, tamamilə yeni bir səsdüzümü nəzəriyyəsini yaratdı. Həmin bu müddəaya görə, bir oktava daxilindəki səs düzümü limma, limma və komma düzümünə görə 17 pərdəyə bölündü. Bu isə 882 və 994 sentlər verən pərdələri bir-birinə yaxınlaşdırmaq nəticəsində 355 və 853 sentlik zil Zəlzəl notlarını da içinə almaq imkanını yaratdı. Məşhur ingilis bəstəkarı və musiqişünası Perri[129] Urməvinin tərtib etdiyi səs düzümü cədvəli (جدول الاصوات) haqqında belə yazır: "İndiyə qədər təsbit edilmiş qammaların ən mükəmməli məhz budur!"[130]

"Kitab-əl ədvar"ın "Məhbub dövrlərin adları" sərlövhəli son dərəcə maraqlı və əhəmiyyətli doqquzuncu fəsli bu sözlərlə başlanır: "musiqi sənəti ilə məşğul olan hər kəs "şüdud"[131] adlanan dövrlərlə rastlaşır. Bu dövrlərin hər biri özlüyündə xüsusi bir təməl üzərində dayanan bina misalında dəstgahdır. Bunların sayı 12-dir

1. Üşşaq; 2. Nəva; 3. ƏbuSalik[132]; 4. Rast; 5. İraq; 6. İsfahan; 7. Zirəfkənd; 8. Büzürk; 9. Zəngulah[133]; 10. Rəhavi; 11. Hüseyni; 12. Hicazi.

Urməvi bu dəstgahların hər birinin kökünü, səs düzümünü müfəssəl surətdə, bütün təfərrüatı ilə şərh etdikdən sonra "avazat" bəhsinə keçir. Bunların da hər birinin mövqeyini və funksional mahiyyətini bəlliləşdirir. Yaxın şərq xalqları musiqi sənətində işlənən əsas dövrlər, köklər siyahısını və bunlardan hər birinin bir termin kimi etimologiyasını, hərfi mənasını verir. Burada biz tez-tez həm də fars kəlmələrinə təsadüf edirik.

Göründüyü kimi, dövrlərdən hər birinin özünəməxsus kökü, səs düzümü vardır. Dövrlər:

Birinci – Üşşaq
Səkkizinci – Əzra (yəni bakirə)
On üçüncü – Məşuq
On dördüncü – Nəva

---

[129] Perri Çarlz Hubert Heystinqs (1848–1918) – 1891-ci ildən Londonda İngiltərə dövlət musiqi kollecinin və 1900–1908-ci illərdə eyni zamanda Oksford universitetinin professoru.

[130] Parru, Sir C.H.H, The evolution of the art of music, London 1896, p. 29

[131] "Şədd" – ərəbcə musiqidə istər kiçik bir mahnı, istərsə də tamam dəstgah - hər bir musiqi əsərinin kulminasiyası deməkdir.

[132] Sonralar bu dəstgah "Busəlik" adlandırılmışdır (Ə.B.).

[133] Zəngulə

On altıncı – Xoş səra
İyirminci – Xəzan (payız)
İyirmi beşinci – Noy-bahar (yaz)
İyirmi altıncı – Vüsal
İyirmi yeddinci – Əbu-Salik
İyirmi səkkizinci – Gülüstan
İyirmi doqquzuncu – Qəmzədə (kədərli, qüssəli)

Otuz birinci - Mehregan (payız gecə-gündüz bərabərliyi ilə əlaqədar xalq şənliyi), bu dövrün səs düzümü iyirminci dövr (Xəzan) səsdüzümünə yaxındır.

Otuz ikinci – İraq
Otuz yeddinci – Dilguşa
Otuz səkkizinci - Bustan
Qırxıncı – Rast
Qırx ikinci – Zəngulah
Qırx dördüncü - İsfahan
Qırx beşinci - yenə də Zəngulah (başqa variantda)
Qırx altıncı – Gərdaniyə ("İsfahan" dəstgahına mənsub məqam)
Qırx səkkizinci – Məclis-əfruz
Qırx-doqquzuncu – Nəsim (meh, lətif yel)
Əllinci – Canfəza (zövq verən)
Əlli ikinci – Mühəyyir-əl-Hüseyni
Əlli-üçüncü - Hüseyni
Əlli dördüncü – Hicazi
Əlli beşinci - Zəndərud ("İsfahan" dəstgahına mənsub məqam)
Əlli yeddinci – İraq
Əlli doqquzuncu – Zirəfkənd
Altmış birinci - Məzdəkani
Altmış dördüncü – Nihüft-Hicazi
Altmış beşinci – Rəhavi
Yetmişinci – Büzürg
Yetmiş birinci – Qəveşt
Yetmiş ikinci – Qəzəl
Yetmiş üçüncü – Damaq ("Ərza" dövrünə mənsub guşə)

Yetmiş altıncı – Nouruz-ərəb

Səksəninci – "İsfahan" dəstgahı tərkibinə aid bir şöbə.

Bunlardan əlavə Mahur, Fərəh, Şahnaz, Mayə, Səlmək, Nouruz məqamlarının da səsdüzümü şərh edilir.

Kitabın onuncu fəslində dövrlərdə olan ümumi guşələrdən danışılır. Burada eyni şöbənin bir neçə muğam tərkibinə daxil olması ilə əlaqədar məsələlərə toxunulur.

Urməvi kitabının on birinci fəslində məxsus "təbəqat" bəhsindən danışır (o, təbəqat terminini həm registr, həm də tonallıq mənasında işlədir).

Urməvi ud musiqi alətini əsas götürərək onun oktavasını Farabidə olduğu kimi 17 pərdəyə bölüb hər pərdəni ayrılıqda əbcəd hərfləri ilə qeydə alır. Müasir azəri tarında olduğu kimi (qoşa ağ simi birinci oktavanın "do", qoşa sarı simi isə kiçik oktavanın "sol"), udun da diapazonu kiçik oktavanın "sol" notundan başlamış ikinci oktavanın "sol" notu (azəri tarındakı "qarğı pərdəsi") qədərdir. Urməvi bu diapazon daxilində Üşşaq, Nəva, Büsəlik (Əbu Salik), Rast, İraq, İsfahan, Zirəfkənd, Büzürg, Zəngulə, Rəhavi, Hüseyni və Hicaz muğamlarının ud musiqi alətində tutduqları pərdələr cədvəlini tərtib edir.

Bilindiyi kimi, ərəb dilində sıra, cərgə, səf, qatar, dərəcə, riyazi yaxın mərtəbə, qat, lay, təbəqə kimi bir çox bir-birinə həm yaxın, həm də eyni zamanda ayrılıqda başqa-başqa məfhumları ifadə edən "təbəqə-təbəqat" termini Yaxın və Orta Şərq musiqi kitablarında (Farabinin "Kitab musiqi-kəbir" və Əbu Abdulla ibn Məhəmməd ibn Əhməd ibn Yusif Xarəzminin "Məfatih-il-ülum" əsərinin musiqi fəslində) musiqi səslərinin (səslənmələrinin) kəskinliyi (daha doğrusu, ucalıq, zil-bəm dərəcələrini) və həm də səslərin siqləti, yəni ağırlığı cəhətincə riyazi mərtəbəsini göstərən qaydalar mənasında işlənir.

Urməvi də bu məsələdə öz sələflərinin "təbəqat" kəlməsinə verdikləri mənanı qəbul edərək əsərinin on birinci fəslində yuxarıda adlarını qeyd etdiyimiz on iki muğamdan əlavə: Səba, Düstəgani, Həzən, Nou-bahar, Əzra, Xoş sərə, Gülüstani, İraq məqamlarının da ud pərdələrindəki mövqeyini göstərir və bunların hər birinin təbəqat üzrə cədvəlini tərsim edir, (sözgəlişi bu cəhəti də qeyd etmək lazımdır ki, kitabda olan cədvəllər müəllifin rəsmxət və nəqqşünaslıq sənəti üzrə də mahir olduğunu göstərir: lakin, təəssüf ki, Urməvinin özünün əlyazmasını görmək bizə nəsib olmamışdır).

Kitabın on ikinci fəsli yenə də ud musiqi alətinin pərdələri ilə əlaqədardır. Bu fəsil kitabın axırında musiqi səslərinin kağız üzərində qeydi (tabulatura tərtibi) kimi böyük və əhəmiyyətli elmi təşəbbüs və sınayış üçün hazırlıq baxımından olduqca qiymətlidir. Həmin fəslin axırında Urməvi Üşşaq, Rast, Busəlik, İraq, Nouruz, İsfahan muğamlarının səsdüzümünü verir.

"Kitab-əl ədvar"ın on üçüncü fəsli musiqi sənətinin ən vacib və əsas sahələrindən biri olan vəzn, ölçü, ritm (iqa) məsələsinə həsr olunmuşdur.

Bilindiyi kimi, "iqa" bəhsi hələ Urməvidən çox-çox əvvəl Şərq musiqişünasları tərəfindən geniş surətdə işlənmiş, şərh və təhlil edilmişdir. Musiqidə vəznin nədən ibarət olması, onun tutduğu mövqe, onun mahiyyəti, daşıdığı funksiya haqqında Urməvidən qabaq yaşayıb-yaradan musiqi alimləri musiqi sənətinin bu mühüm bəhsini dəqiqləşdirməyə çalışmış, vəznin qısaca elmi tərifini vermişlər. O cümlədən Farabi vəznin mahiyyətini belə təyin edir: "İqa – sədaların zaman ərzində yayılışı, müxtəlif uzunluqda olan səslərin vaxt daxilində müntəzəm surətdə bölünməsi deməkdir". İbn Sina isə öz "Kitab-şəfa" əsərində vəzni müəyyən zaman daxilində və müəyyən müddət ərzində müntəzəm qayda üzrə təqdim olunan zərblərin məcmusu adlandırır.

Urməvi öz böyük ustadlarının vəzn haqqındakı bu elmi təriflərini heç də inkar etmir. Lakin o bu elmi anlayışların daha konkret və daha dəqiq ifadəsinə çalışır. O yazır: "Vəzn, zaman etibarilə bir-birindən ayrılıqda səslənən və öz vahidləri arasında müəyyən surətdə təsbit edilmiş münasibətdə bulunan və beləliklə, bərabər dövrlərdə xüsusi vəziyyət kəsb edən nəqərat ardıcıllığından ibarətdir" (Urməvi və başqa Orta əsr musiqişünasları "nəqərə" kəlməsini zərb mənasında, "nəqərat" sözünü isə cəm sayında zərblər mənasında işlədirlər. Ehtimal etmək olar ki, Azərbaycan zərbli musiqi alətlərindən olan nağara bu sözdən əmələ gəlmişdir). Urməvinin vəzn haqqındakı tərifi belədir: "Vəzn zaman etibarilə müntəzəm məntiqi nisbətdə olan və bərabər dövrlər ərzində müəyyən vəziyyət (hal) alan zərblərin[134] peydərpey və müttəsil ardıcıllığı (istimrarı)dır". Sonra Urməvi əlavə olaraq qeyd edir: "Həmin bu dövrlərin istimrar (süreklilik, ardıcıllıq) bərabərliyini və zərblər nisbətindəki tarazlığı və uyğunluğu ən dürüst və düzgün təyin edən mizan isə insanın daxili hissi (hassə-tül-iqa), ehsas və fərasətidir".

Beləliklə, Urməvi vəznin əsas mahiyyətini şərh edərək göstərir ki, zərblər dövr etməsindəki (dövranında olan) ardıcıllığın düzgün nisbətdə olub-olmadığını dürüst təyin edən məhz insanın intuisiyası, şüuru, dərrakəsi və duyğusudur.

[134] Yuxarıda göstərildiyi kimi, Urməvi "nəqərat" yazır.

Urməvi vəzn bəhsini davam etdirərək yazır: "Biz iki müxtəlif mütəhərrik səqil (ağır) hərfi (daha doğrusu, iki hecanı – Ə.B.), məsələn, "tana" sözünü tələffüz etdikdə dilimizdə damağımız üzərinə iki müxtəlif keyfiyyətdə olan zərb vurmuş oluruq. Bu iki zərb arasında müəyyən bir vaxt, müddət keçir: ya uzun, ya qısa, ya da orta. Həmin bu vaxtın, müddətin son dərəcə qısa bir həddə çatdırılması nəticəsində əldə edilən aralıq (davamı etibarilə o qədər qısa bir ara ki, onun hiss olunması çətindir) barmaqları təbil üzərində sürüşdürdükdə əmələ gələn titrəyiş səslərindəki aralığı xatırladır. Eləcə də iki zərb arasındakı müddəti istənilən qədər uzatmaq üçün hədd-hüdud yoxdur. Belə uzun sürən fasiləni ölçmək asan iş deyil. Odur ki iki zərb arasında davam edə bilən bu iki növ ifrat (yəni son dərədə qısa, ya da çox uzun sürən) müddət təbii (normal) vəzn üçün münasib olmur. Halbuki orta sürətdə olan ölçülər daha uyğun hesab edilməlidir. Sən şeir oxuduqda məmdud[135] hecaları icab etdiyi tərzdə uzatmayıb məqsur[136] hecalar kimi yeyin söyləsən, vəzn büsbütün pozular. Odur ki tələffüz zamanı kəlmələrin hecaları arasındakı müddət vəznin (təfilələrin) tələb etdiyi ahəngə tabe olaraq bəzi hallarda nisbətən uzun, bəzi hallarda isə əksinə, qısa olmalıdır. Bu isə həmin qeyd etdiyimiz dürüst vaxtarası, yəni fasilə deməkdir.

Düzgün fasilə ölçüsü zərblərarası müddətin bəzisinin nisbətən uzun, bəzisinin isə qısalığını tələb edir. Bu tələbə düzgün riayət edilməməyin nəticəsi olaraq ahəngin pozulduğunu hiss etmək üçün çox da böyük istedad sahibi olmaq şərt deyil. Çünki belə bir uyğunsuzluq dərhal duyulur, nəzərə çarpır. Halbuki vəznə hörmət göstərildiyi halda və vəzn düzgün, ahəngdar tərzdə vurulduğu zaman insan qəlbində böyük fərəh və sevinc duyğusu, həzz, zövq və qənaətbəxşlik yaranır".

Urməvi göstərir ki, vəzn, əslində, iki cür olur: 1) İqa-mousul (müttəsil, yəni qovuşuq, birləşik vəzn) və 2) İqa – müfəssəl (münfəsil, yəni ayrılıqlı, fasiləli vəzn).

Burada nəzər-diqqəti cəlb edən maraqlı cəhətlərdən biri vəzn növlərini bəlliləşdirmək işində şeir vəznlərinə (əruz) aid bəhr adlarından (rəməl, həzəc və s.) istifadə edilməsidir.

Zərbləri bərabər olmayan qovuşuq vəznin dörd növü göstərilir: 1) həzəc-səri, 2) həzəc-xəfif, 3) həzəc xəfif-səqil və 4) həzəc-səqil. Eləcə də rəməl-xəfif, rəməl-səqir kimi terminlərə tez-tez təsadüf edilir. Yeri gəlmişkən bunu da qeyd etmək lazım gəlir ki, "Kitab-əl ədvar"ın bəzi nüsxələrində Məmmədşah adlı bir azərbay-

---

[135] Musiqi üzrə – səqil (ağır).

[136] Musiqi üzrə – xəfif (yüngül).

canlının rübab musiqi alətində azəri xalq musiqisi üslubuna müvafiq olan orijinal bir vəzn ixtira etdiyi də göstərilir.

Kitabın öz həcmi etibarilə başqa fəsillərə nisbətən kiçik olan on dördüncü fəslində ayrı-ayrı məqamların insan zehniyyətinə estetik psixoloji və bədii təsiri məsələlərindən danışılır.

Axırıncı (on altıncı) fəsildə isə musiqinin ifaçılıq sənəti ilə əlaqədar məsələləri təhlil edilir. Eyni zamanda bu fəsil əvvəlki fəsillərin bir növ yekunu kimi görünür. Lakin on altıncı fəslin əsas bəhslərindən ən maraqlısı musiqi səslərinin kağız üzərində qeydə alınması üzrə (tabulatura tərtibi) müəllifin göstərdiyi elmi təşəbbüsdür.

Tarix göstərir ki, Qərbi Avropada olduğu kimi, eynilə Şərqdə də hələ ən qədim zamanlarda musiqinin yazılışı (notasiya) üçün müxtəlif qrafik işarətlərdən (hərflər, rəqəmlər, cizgilər, üfüqi, ya da dairəvi xətlər və s.) istifadə edilmişdir. Məlumdur ki, Qərbi Avropada diatonik qammanın ayrı-ayrı səslərini qeydə almaq üçün hələ latın əlifbası hərflərindən istifadə edilməzdən əvvəl (yəni X əsrdən qabaq) qədim yunan hürufatından ibarət not işarələri tədavüldə olmuşdur). Eləcə də Yaxın və Orta Şərqdə də əbcəd hərfləri ilə musiqinin ayrı-ayrı səslərinin qeydə alındığı məlumdur.

Məşhur ərəb filosofu və musiqi alimi əl-Kindi (Yəqub ibn İshaq, ölm.874) رساله في قسمت القانون əsərlərində musiqi "əsvat"ının (səslərinin) qeydə alınması məsələlərindən danışır[137]. Ehtimal edilir ki, əl-Kindi risaləsində qədim yunan riyaziyyatçısı Evklidin Sectio canonis ("Kanon fəsli") əsərində irəli sürülən ayrı-ayrı müddəaları şərh və təvil edir.[138] İngilis alimi H.C.Farmer isə yazır ki, əl-Kindinin

---

[137] Əl-Kindinin bu risaləsində irəli sürdüyü elmi müddəalar haqqında: 1) ən-Nədim (Əbülfərəc Məhəmməd ibn İshaq ən-Nədim əl-Vərraq əl-Bağdadi, ölm. 995), "Əl-Fehrist" kitabında musiqi الكتب الموسيقيه و كتب علم الموسيقى risalələrinə aid məqalələr."Kitab al-Fihrist". Mit Anmerkyngen hrsg. von G.Flügel, nach desen Tode besorgt von J.Roediger, und A.Müller. Bd. I: den Text enthaltend, von J.Roediger, Leirziq, 1871; Bd II: die Anmerkyngen und Indices enthalten, von. A.Muller, Leipzig, 1872; 2) İbnəl-Qifti (Əli ibn Yusif, 1172–1248) تاريخ الحكما musiqi sənətinə məxsus bəzi təkliflər vermişdir, kitabın ixtisar edilmiş nəşri: İbnal-Qifti's "Ta'rih al-Hukama", Auf Grund der Vorarbeiten Aug. Müller's hrsg, von J.Lippert, Leipziq, 1903-cü il nəşri; 3) həkimlər və təbiblərin tərcümeyi-halı haqqında lüğətin müəllifi İbn Üseybianın (Əhməd-bin-əl Qasim, 1203–1270) عيون الانباء kitabında əl-Kindiyə həsr olunmuş sətirlər vardır: İbn Abi Useibia, hrsg A. Müller, Königsberg, 1884.

[138] عبد الحميد العلوچى، رائد الموسيقيه العربيه، ص ٤٦-٤٧

əbcəd əlifbası ilə tərtib etdiyi bir oktava diapazonu həcmindəki notlama üsulu yunanlarınkına nisbətən müəyyən bir irəliləmə sayılmalıdır[139].

Əl-Kindidən sonra musiqi səslərini qeydə almaq yolunda səy göstərən Farabi olmuşdur. Bilindiyinə görə, Farabinin üsulu tamamilə başqa tərzdə idi. O, bir-birinin daxilində yerləşdirilən müxtəlif rəngli 9 dairəvi xətdən ibarət cizgilər vasitəsilə musiqi ləhnlərini kağız üzərində qeyd etmişdir.

Lakin muğamlar və mahnılar üçün bu və ya başqa bir tərzdə tabulatura – cədvəl düzəltməkdə Şərq musiqi alimlərinin müxtəlif sınayış və təcrübi fəaliyyəti intişar tapmayıb səmərəsiz qalmaqda idi. Daha doğrusu, bu və ya başqa bir alimin tərtib və təklif etdiyi cədvəl musiqiçilər tərəfindən küll halında qavranıla bilmirdi. Çünki bu cədvəllərdə olan həddindən artıq şərtiliklər və qeyri-dəqiq qaydalar ifaçılar üçün olduqca mürəkkəb və anlaşılmaz görünür və bu səbəbdən də mənimsənilə bilmirdi. Nəticədə alimlərdən hər birinin düzəltdiyi not yazısı, olsa-olsa, ancaq onun şəxsən özü üçün az-çox praktiki əhəmiyyət kəsb edir, başqa musiqarlar isə ona laqeyd və etinasız münasibət saxlayırdılar.

Belə bir şəraitdə[140] Urməvinin tərtib etdiyi tabulatura – cədvəl onun sələflərinin düzəltdiyi notasiyaya nisbətən, ehtimal ki, xeyli təkmilləşmiş hesab edilməlidir.

Urməvi də öz not cədvəlini ud musiqi alətinin simlərini və pərdələrini nəzərdə tutaraq tərtib etmişdir. Çünki bəstəkar üçün bu gün piano nədirsə, o zamanlar ud da əsas musiqi aləti sayılırdı[141]. Musiqi alimləri və o cümlədən Urməvi də musiqi

[139] Enzyklopädie des Islam, Lieferung 49, 1933, s. 811

[140] Vaxtilə Qərbi Avropa musiqisində işlənən "nevma" adlanan not yazısındakı qarışıqlıq, anlaşılmazlıq və hərc-mərclik haqqında müasir notasiyanın banisi sayılan Aretsolu Qvido (təxm. 995 1050) belə demişdir: "Nevma not yazısı – təmiz, sərin suyu olan elə bir quyuya bənzəyir ki, onun içərisinə nə bir kəndir, nə də vedrə sallanılmadığından hər bir üzülmüş, susuzluqdan taqətdən düşmüş adam həsrətlə nə qədər quyunun dibindəki suya baxırsa-baxsın, ağzı, əfsus ki, dada çatmayacaqdır".

[141] Böyük tacik və İran alimi Əbdürrəhman Cami (Nurəddin Bin-Əhməd, 1414 1492) külliyyatının ikinci hissəsini təşkil edən "Risaleyi-musiqi"sində ud musiqi alətinə həsr olunan fəslini bu sözlərlə başlayır: اشرف آلات ذوات الاوتار عودرا داشته اند
yəni – simli musiqi alətlərdən ən şərəflisi ud sayılır. Cami oradaca udun inkişaf tarixindən bəhs edərək göstərir ki, qədimdə ud dörd simli musiqi aləti olmuşdur. Lakin sonralar həkim Farabi uda əlavə beşinci sim qoşub həmin simi "hadd" adlandırmışdır (Özbəkistan SSR Elmlər Akademiyası Şərqşünaslıq İnstitutunun əlyazmaları fondu, inv. №12331, vərəq 441 b).

sənətinin nəzəri məsələlərini məhz ud ilə əlaqədar olaraq işləmiş, tədqiq etmişlər. Çünki ud öz geniş diapazonu, qamma daxilində hər səsin ucalığını dəqiq səsləndirməsi etibarilə ozamankı başqa musiqi alətlərindən xeyli fərqlənirdi. Udun möhkəm surətdə təsbit olunmuş simləri və pərdələri ilə musiqinin ayrı-ayrı səslərini, intervalları, məqam-kök əlamətlərini göstərən tetraxord və pentaxordları, çalınan musiqinin tonallıq kökünü və sairə bunlar kimi vacib cəhətləri əyani surətdə nümayiş etdirmək mümkün idi.

Dünyanın bir çox musiqi alətləri kimi, ud da musiqinin ümumi inkişafı, ifaçılıq sənətində əldə edilən nailiyyətlər ilə əlaqədar olaraq illər boyu təkmilləşdirilmişdir. Udun qolu üzərində bağlanmış yeddi pərdə (dastan) ilə boş sim (mütləq) birlikdə hər simin səkkiz müxtəlif ucalıqda səs verməsini təmin edir. Həm də yeddinci (xinsir) pərdənin verdiyi səs ilə sonradan ardıcıl surətdə zilə tərəf gələn hər boş simin səsindəki hündürlüyün eyni olduğunu (məhz buna görə də dahi ustad Urməvi bunları eyni hərf – işarə ilə qeydə alır) nəzərdə tutsaq, ud musiqi alətində 36 müxtəlif yüksəklikdə səsin əldə edilə biləcəyini görərik.

Urməvi ərəb əlifbasının əbcəd hərflər tərtibinin sırası ilə gələn işarələrdə hər bir səsi ayrı-ayrılıqda qeydə alır. Əbcəd hesabında birinci hərfin "əlif" – bir (1) rəqəmini ifadə etdiyini və "lo" hərfinin isə 36 rəqəminə bərabər olduğunu nəzərdə tutsaq, ud musiqi alətinin hər bir səsinin müəyyən bir hərflə qeydə alınmasının mümkün və təbii olduğunu aydın surətdə görərik. Urməvinin kitabında çəkdiyi ud

Şərqdə not yazısının tarixi mövzusunda maraqlı bir məqalə ilə çıxış edən müasir özbək tarixçisi İ.R.Rəcəbov da X əsrə qədər udun dörd simi olduğunu qeyd edir (И.Раджабов. К истории нотной письменности на Востоке, Сб. «Общественные науки в Узбекистане». Изд-во АН Узбекской ССР, №10, 1962, Ташкент, s. 34). O bu müddəasını "yazılı məxəzlərə" isnad edərək irəli sürdüyünü göstərdikdə, Əbdürrəhman Caminin yuxarıda qeyd etdiyimiz risaləsinin Daşkənd çağını (Абдурахман Джами, Трактакт о музыке, перевод с персидского А.Н.Болдырева, редакция и комментарии В.М.Беляева, Изд-во. АН Узбекской ССР, Ташкент, 1960) nəzərdə tutduğunu və o cümlədən prof. V.M.Belyayevin həmin kitabdakı məqaləsini də "yazılı məxəz"lərdən biri kimi göstərmiş olur. Lakin Belyayev həmin kitabdakı məqaləsində (daha doğrusu, Ə.Caminin elmi müddəalarını şərh və təfsir etdikdə) udun Farabiyə qədər guya dördsimli olduğu haqqında Caminin mülahizəsini qeyri-dəqiq adlandırır, bu xüsusda Caminin fikri ilə razılaşmadığını qeyd edir və göstərir ki, hələ əl-Kindi vaxtında udun beş simi olmuşdur (s. 82). Belyayev bu müddəasını hansı mənbəyə isnad edərək irəli sürdüyünü öz məqaləsində bildirməsə də, məlumdur ki, əl-Kindi udun diapazonunu iki oktavaya çatdırmaq məqsədilə uda beşinci sim qoşaraq tam bir "cəm ül-əzəm" əldə etməyə müvəffəq olmuşdu.

musiqi alətinin səslər düzümü sxemini[142] müasir not yazısına köçürmək artıq çox da çətin iş deyil[143].

Urməvi yazdığı musiqi parçasının sərlövhəsində, hər şeydən əvvəl, əsərin hansı muğam kökündə (təriq) və həm də nə ölçüdə (vəzndə) olduğunu bildirir. Həmin cədvələ baxan ifaçı bilir ki, mahnı Nouruz məqamında, ölçüsü isə rəməl bəhrindədir. Sonra Urməvi oxunacaq mahnıdan əvvəl udun çalacağı kiçik melodik parçanın melodiyasını ("əs-sövt") verir. Ola bilsin ki, bu parça eyni zamanda mahnının ayrı-ayrı misraları, ya da bəndləri (kupletləri) arasında araçalğı funksiyasını daşımış olsun. Bundan sonra oxunacaq mahnının mətni yazılır:

Əla səbbiqum ya hakimi tərəffəqu
Və min vəslikum ya-vu-mən əlayihi təsəddəqu və i.a.

Daha sonra müəllif şeirin hər hecası (daha doğrusu, bəhrin hər təfili) altında hərflər və rəqəmlər ilə udun pərdələrini (səsləri) göstərir.

Urməvi tabulatura-cədvəlləri rəmzlərinin düzgün və dəqiq oxunub müasir not yazısına köçürülməsi isə çox da asan deyil. Burada müxtəlif oxunuşlara təsadüf etmək mümkündür.

[142] Ə.Bədəlbəyli. Not yazısı necə yaranmışdır. "Elm və həyat" jurnalı, 1964, №7, s. 11

[143] Həmin məqalənin ardı: – "Elm və həyat" jurnalı, 1964, №8, s. 19

Bu parça da Urməvinin "Kitab-əl ədvar"ından[144] götürülmüş cədvəli kitabının əvvəlində frontispis kimi dərc edən Farmer qeyd edir ki[145], köçürücü xətası[146] nəticəsində əlyazısında bəzi səhvlərə yol verilmişdir.

Məsələn, ikinci sətirdəki birinci mənzura rəmzi ١٢ əvəzinə ٢ oxunmalıdır, eləcə də doqquzuncu sətirdə yerləşdirilən menzura rəmzini isə ٢٢٢٢٢١٢ oxumaq lazımdır.

Rubainin mətni belədir:

على الهجر لا و الله ما انا صابر
و غيرى على فقدا لا حبه قادر
كتمت هوالم خيفته من عواذلى
ولى و كلم صد اللقار سرائر

təxmini tərcüməsi:

Rübainin mətninin təxmini tərcüməsi belədir:

Aşinalər qeyb edərkən aşinani səbr edər
Təsliməm hicranına, səbr eylərəm billahi mən
Arzular var qəlb-zarimdə özümdən bixəbər,
Dərdimi vüslət dəmində söylərəm ey mahi mən.

"Kitab-əl ədvar"ın eyni nüsxəsindən (1663-cü ildən Britaniya Dövlət muzeyinin Şərq şöbəsində, №2361) götürülən tabulatura Qərbi Avropanın iki görkəmli Şərq musiqi alimi R.Erlanje (Ərəb musiqisi haqqındakı kitabının üçüncü cildi, Paris, 1938, səh. 560) və H.C.Farmer ("Min bir gecə" hekayələrində musiqi)[147] tərəfindən diqqətlə oxunub, rəmzləri açılmış və müasir not yazısına köçürülmüşdür[148].

[144] Britaniya Dövlət muzeyi, əlyazmaları fondu (1663-cü il), Şərq şöbəsi, inv. №2361; frontispisi: Henry George Farmer, The minstrelsy of "The arabian nights".

[145] Yenə orada, s. 48

[146] Dərin həsrət duyğusu ilə qeyd etməliyəm ki, həmin bu mahnı tabulaturasının Azərbaycan Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun kitabxanasında saxlanılan nüsxəsindən (İstambul "Nur-Osmaniyyə" kitabxanasındakı nüsxənin fotosurəti) istifadə haqqında təmənnam musiqi şöbəsi rəhbərliyi tərəfindən müzayiqə ilə qarşılandı.

[147] Henry George Farmer. The minstrelsy of "The arabian nights", A Study of Music and Musicians in the Arabic "Alf Laila wa Laila". Hinrichsen edition №402.

[148] Hər iki şərhçinin mütaliəsində həm ümumi, həm də bəzi ayrılıq cəhətləri var. Ümumi cəhət, hər şeydən əvvəl, ondan ibarətdir ki, şərhçilərin hər ikisi yazdıqları not parçasında şərh olunan rübainin hansı tonallıqda (məqamı Urməvi özü göstərir – Qəveşt) olduğunu müəyyənləşdirməkdən qaçmışlar və ehtimal etmək olar ki, elə məhz bu səbəbə görə də açarın yanında heç bir alterasiya

Qərbin iki görkəmli mötəbər musiqi alimi tərəfindən bu, oxunaqlığı çətin tabulatura – cədvəlin necə şərh və izah edildiyi, yəqin ki, bizi maraqlandırmaya bilməz[149].

Urməvi XIII əsrdə bütün Yaxın və Orta Şərqin musiqi sənətinin inkişafında görkəmli rol oynamış dahi bir sənətkar və alimdir. Onun humanist estetikası dövrünün bədniyyat aləmini yeni əxlaqi-mənəvi məzmunla zənginləşdirmişdir.

Bütün varlığı ilə musiqinin böyük emosional təsir qüvvəsinə müəyyən inam bəsləyən Urməvi musiqinin insan həyatında tutduğu ictimai-qayəvi, mədəni-əx-

nişanı qoymamışlar (əsər hansı tonallıqda olursa-olsun, açarın yanında alterasiya nişanı qoymamaq halı bəzi müasir bəstəkarların: Prokofyev, Şostakoviç, Qarayev və başqalarının yazı ədasına xas olduğunu hər nə qədər nəzərdə tutsaq belə, qədim klassik əsərlərə və əsərlər şərhinə səciyyəvi sayıla bilməz). Zahirən guya cüzi və əhəmiyyətsiz bir məsələ kimi zənn edilə biləcək bu cəhəti xüsusi olaraq göstərməkdən məqsəd Erlanjenin yazısında üçüncü (və yeddinci) xanələrdəki "es" notudur. Görünür ki, rübainin hər misrasının "c" notunda bərqərar olması Erlanjenin təsəvvüründə bəstənin c-moll tonallığında olması rəyini canlandırmış və o, üçüncü və yeddinci xanələrin son notunu "es" kimi qələmə vermişdir. Bizcə, bu, düz deyil. Çünki müəllif (Urməvi) bəstənin Qəveşt "təriqində" (məqamında) olduğunu bildirməklə bizim musiqi "təxəyyül"ümüzdə istər-istəməz Hümayun-Nəva-Şüştər intonasiyalarını canlandırır (bu cəhətdən yenə də həmin üçüncü xanədə "as" əvəzinə "a" getməsi də səciyyəvidir). Bu isə tədqiq etdiyimiz musiqi rübaisinin nəticə etibarilə "h" notunda qərar tapacağını (hər cümlənin "c" notunda dayanmasına baxmayaraq) və tonallığın heç də c-moll yox, bəlkə, daha doğrusu, h-moll (Hümayun-Nəva), ya da bunlardan Şüştərə doğru (e-moll) təmayül olduğunu eşidirik. Odur ki, bizcə, Erlanjenin "es" deyə göstərdiyi not orfoqrafik dəqiqlik icabına görə "dis" kimi qələmə alınmalı idi. Farmerin şərhinə gəlincə, hər şeydən əvvəl, onun Erlanjeyə nisbətən bəstəni bütünlükdə bir ton zil yazması nəzər-diqqəti cəlb edir. Lakin belə bir "intiqal"ın (transpozisiya mənasında) heç bir prinsipial əhəmiyyəti yoxdur. Farmerdə xanə ölçüsünün Erlanjeyə nisbətən iki dəfə artırılması da (Erlanjedə mürəkkəb ikihissəli xanə $^{6}/_{8}$, Farmerdə isə mürəkkəb dörd hissəli xanə $^{12}/_{8}$) musiqi mətnində əhəmiyyətli bir fərq yaratmır. Lakin Farmer hər bir notun yüksəklik (ucalıq) cəhətini daha dəqiq göstərməyə çalışır. Bunun üçün o, temperasiya olunmuş 12 pilləli qammanı qənaətbəxş hesab etməyərək Urməvi musiqisinin mütabiq notları yanında diyez və ya bemol əvəzinə plyus (+) və minus (–) işarələri qoyur ki, bu da göstərilən notun bir limma və yaxud bir komma miqdarında zil, ya da bəm olmasına işarədir.

[149] Səfiəddin Urməvinin bəstəsi olan həmin musiqi rübaisini bu sətirlərin müəllifi də vaxtilə şərh etməyə çalışmış və öz şərhini "Elm və həyat" jurnalının 1964-cü il 8-ci nömrəsində dərc etdirmişdir.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, istedadlı özbək tarixçisi İ.R.Rəcəbov da başqa bir cədvəlin şərhi üzərində işləmişdir. Əsas ixtisası musiqiçi olmadığına görə o bu işində R.Erlanjenin tərcübəsindən faydalanmışdır (s. 40, haşiyə 21) və çox ola bilsin ki, məhz bu səbəbə görə də Erlanje şərh üsuluna xas olan bəzi qeyri-dəqiq cəhətlərə öz tədqiqatında yol verməyə məcbur olmuşdur. Məqaləsinin mətnindən anlaşıldığına görə Rəcəbov bu yolda öz elmi axtarışında əsas etibarilə Qütbəddin Şirazinin (Mahmud bin Məsud, ölm.1310) "Dürrə-tüt tac..." درة التاج لعزة الد باج əsəri üzərində çalışır.

laqi mövqe məsələlərinə xüsusi əhəmiyyət vermiş və bununla əlaqədar nəzəri problemləri elmi əsaslar üzrə dərindən işləmişdir.

Aristotel fəlsəfəsindən mənimsədiyi dialektik təfəkkür qabiliyyəti və insan zəkasının yenilməz qüdrətinə pərəstiş hissi ilə tədqiq və şərh etdiyi musiqişünaslıq problemlərinin (estetik norma bəhsləri), eləcə də musiqi sənətinin bir çox spesifik xüsusiyyəti ilə əlaqədar nəzəri məsələləri məntiqi üsul üzrə dəqiqləşdirməsi Urməvini zamanının ən görkəmli mədəniyyət simaları ilə bir cərgəyə qoyur.

Söz yox, bu gün biz musiqişünas və nəzəriyyəçi Urməvinin elmi müddəalarında bir çox sadəlövh anlayışlara, mahiyyət etibarilə yanlış yanaşmalara, ayrı-ayrı məfhumların tərifində zidd fikirlərə, xurafat, mövhumat və ilahiyyat təmayüllü qənaətlərə təsadüf edirik. Lakin zamanının siyasi və ictimai quruluşundan, yaşadığı mühitdə hakim olan müxtəlif yarıdini, yarıfəlsəfi dünyagörüşlərin (o cümlədən ilk növbədə təsəvvüf təriqəti ilə əlaqədar ideyaların) müəyyən təsirindən gələn bu məhdudiyyət heç də realist Urməvini adi bir Orta əsr sxolastı, ya da idealisti kimi göstərmir.

Urməvi zəngin yaradıcılığı ilə Azərbaycan musiqişünaslığına qiymətli yeniliklər gətirmiş, yalnız Azərbaycanın deyil, bütün Yaxın və Orta Şərqin musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamış, özündən sonra gələn musiqiçilər üçün əsl təlim və tərbiyə məktəbi olmuşdur.

Urməvinin elmi axtarışları və ilk növbədə muğamat qaydalarının, musiqidə məqamların funksional mahiyyətinin, musiqinin bünyəsini təşkil edən melodika bəhsinin, eləcə də musiqinin istər fiziki xassə (akustika), istərsə də bədii təsiri ilə əlaqədar məsələlərini ətraflı surətdə şərh və təhlil işindəki elmi-nəzəri nəticələri XIII əsr azəri musiqi sənətinin bütün musiqi-bədii nailiyyətlərini özündə əks etdirir.

18. ƏBDÜLQADİR MARAĞAYİ

Səfiəddin Urməvi musiqi məktəbinin davamçılarından biri olan Əbdülqadir Marağayi Orta əsrlərdə Yaxın və Orta Şərqin görkəmli musiqişünası sayılır. O da öz sələfi Urməvi kimi, xalqının musiqi sənətinə xas olan orijinal cəhətləri dərindən tədqiq edərək çoxlu musiqi əsəri yaratmışdır. O həm də mahir bir ifaçı kimi azəri musiqi tarixində görkəmli yer tutur.

Əbdülqadir bin Qeybi əl-Hafiz əl-Marağayi 1353-cü ildə Azərbaycanın elm və mədəniyyət mərkəzlərindən olan Marağa şəhərində anadan olmuşdur.

Adının sonradan musiqi tarixi kitablarının bir çoxunda, sadəcə, İbn Feybi kimi qeyd edildiyi ilə əlaqədar olaraq bir cəhəti dəqiqləşdirmək lazım gəlir. İş burasındadır ki, Qeybi (ya da Feybi) sözü Marağı əsərlərinin üzünü köçürən köçürücülərin (nasixlərin) səhlənkarlığı, qeydsizliyi nəticəsində çox yerdə düzgün yazılmamışdır. Nasixlər kəlmə ətrafında nöqtələri yerli-yerində sərrast yerləşdirməmiş, bəzən tamamilə buraxmış və buna görə də غيبى (Ğeybi), bəzi hallarda عيسى (İsa), ya غنى (Ğəni), ya da عينى (Eyni) kimi şəkillərdə yanlış yazılmışdır.

İbn Qeybi adının xüsusən Qərbi Avropa müəllifləri tərəfindən müxtəlif tərzdə oxunulduğuna tez-tez təsadüf edilir; o cümlədən: "Ərəb musiqisi" müəllifi F.Rüanya ibn Feybi əvəzinə, ibn İsa[150], daha bir başqa fransız şərqşünası L.Buva Teymurilər dövründə mədəni həyat məsələlərini işıqlandırmaq niyyəti ilə yazdığı məqaləsində[151] Əbdülqədir ibn Qeybi adını hər yerdə Əbdülqadir Qüyandi kimi isimləşdirmişdir.

Nadir istedad, hərtərəfli məlumat, dərin təfəkkür sahibi olan Əbdülqadir Marağayi musiqi sənətinə hərtərəfli yanaşan musiqi alimidir. O, musiqinin istər fəlsəfi-estetik mahiyyəti, istərsə də tarixi-nəzəri cəhətləri ilə yaxından maraqlanmış və onlar arasında üzvi bir vəhdəti zəruri şərt sanmışdır.

---

[150] Jules Rounet. La musique arabe, Encyclopedie de la musique... fondateur Albert Lavignac, Paris, 1922, p. 2680

[151] L.Bouvat Essai sur la civilisation Timouride, "Journal asiatique", Paris, t. CC VIII, 1926, pp 183–299

Görkəmli sovet şərqşünası B.B.Bartold 1928-ci ildə Mir Əlişir Nəvainin anadan olmasının 500-cü ildönümü münasibətilə yazdığı «Мир Али-Шир и политическая жизнь» sərlövhəli məqaləsində L.Buvalın buraxdığı daha bir çox dəqiq olmayan müddəalarını qeyd edir. Bax: Б.Б.Бартольд. «Мир Али-Шир. Сборник к пятидесятилетию со дня рождения». Ленинград, 1928, стр. 164

Marağayi musiqi sədalarında, hər şeydən əvvəl, insan nəfsinin ən səmimi ifadəsini görür, musiqi ləhnlərində insan qəlbinin ən gizli sirlərini arayır; o, musiqi avazı ilə insan varlığının ülviyyətini və daşıdığı böyük, dərin mənanı dərk etmək istəyir.

Marağayi maarif və maraq dairəsinin böyüklüyü, zehniyyətinin vüsəti, görüş üfüqünün genişliyi etibarilə zamanının görkəmli alimi, mümtaz musiqişünası və mahir ustadı sayılır. Yaşadığı dövrün ən mötəbər alim və görkəmli şairləri kimi Əbdülqadir də "Xacə" ləqəbinə layiq görülmüşdür.

Marağayi qoşduğu mahnıların (daha doğrusu, bunların musiqi mətninin) kağız üzərində qeyd alınması işində böyük ustad Urməvinin yaradıcılıq nailiyyətlərindən səmərəli istifadə etmək istəmişdir. O da azəri musiqisi üçün xüsusi tabulatura düzəltmək təşəbbüsündə olmuş və bu işdə böyük səy göstərmişdir. Onun kitablarında "kar" adlandırdığı bəstələrdən bəzilərinin tabulaturası nəqş edilmişdir. "Məqasid-əl əlhan" (əlyazmasının bir nüsxəsi İstambulda Nur-Osmaniyyə, bir nüsxəsi də İstambulda Topqapı sarayı kitabxanasında, başqa bir nüsxənin İranın Məşhəd şəhərindəki kitabxanada saxlanıldığı məlumdur) kitabındakı tabulaturanı Avstriya musiqi tarixçisi R.Q.Kizevetter (1773–1850)[152] Qərbdə birinci olaraq müasir not yazısına köçürmüşdür. Lakin şeirin mətnaltı (təhtülməti, podtekstovka) düzülüşündə isə müvəffəqiyyət əldə etməmişdir.

Eyni zamanda belçikalı musiqişünas və bəstəkar Fransua Fetis (1784–1871) "Ümumi musiqi tarixi"[153] kitabında da transkripsiyası dəqiq deyildir. Türk musiqişünası Rauf Yekta türk musiqisi haqqında Alber Lavinyakın həmin tabulaturanın şərhini vermişdir. Lakin onun (1846–1926) "Musiqi ensiklopediyası və konservatoriya lüğəti"nə yazdığı məqaləsində Marağayi bəstəsinin notla şərhini vermişdir. Bəstənin mətni belədir:

قد لسعت حية الهوى كبدى
فلا طبيب لها و لا راقى
الا الحبيب الذي شعفتي به
فعنده راقيتى و ترياقى

---

[152] Kiesewetter R.G. "Die Musik der Araber", Leipzik, 1842, s. 56

[153] Fetis Fr. "Histoire generale de la musique", т. II, p. 68

Təxmini tərcüməsi

Sancılıb əfi ilanla yenə qara ciyərim
Nə əlacla, nə də ovsunla sağalmaz qəhərim
Mənə bu cövrü verən sevgili cananımdır
Hansı bir dərd mənə gəlsə, o dərmanımdır.

Marağayinin ən böyük elmi əsəri "Came-əl əlhan" 1405-ci ildə yazılmışdır. Əlyazmalarından bir nüsxəsi İstambulda "Nur-Osmaniyyə" kitabxanasında, başqa bir nüsxəsi isə Oksford universitetinin Bodliyan kitabxanasında saxlanılır. Rauf Jekta qeyd edir ki, "Nur-Osmaniyyə" kitabxanasında olan nüsxədə 818-ci il (hicri) tarixli qeyddən anlaşıldığına görə, müəllif əsəri Teymur oğlu Soltan Şahruxa ithaf etmişdir. C.Farmerin yazdığına görə, Marağayi bu əsərini əvvəlcə oğlu Nurəddin Əbdürrəhmana bağışlamış, lakin 1413-cü ildə kitabın üzərində yenidən işləmişdir.

Marağayinin "Məqasid-əl əlhan" adlı əsəri, əslində, "Came-əl əlhan" kitabının müxtəsər icmalıdır (yuxarıda qeyd edildiyi kimi, bu əsərin bir nüsxəsi İstambulda "Nur-Osmaniyyə" və Topqapı sarayı kitabxanalarında, bir nüsxəsi isə Məşhəd şəhər kitabxanasında saxlanılır).

Marağayinin fars dilində tərtib etdiyi "Şərh-ül ədvar" risaləsi Səfiəddin Urməvinin "Kitab-əl ədvar"ının şərh və təfsirindən ibarətdir. Müəllifin musiqi nəzəriyyəsinə dair "Kənz-ül əlhan" كنز الالحان فى علم الادوار kitabının müqəddəratı isə məlum deyil. Marağayinin həyat və yaradıcılığından az-çox bəhs edən ayrı-ayrı müəlliflərin (C.P.N.Land[154], G.Helmhols[155], məşhur alman iranşünası H.Ete[156] (1844–1917) və b. yazılarında bu kitabın, heç olmazsa, bir nüsxəsinin hazırda mövcud olub-olmaması haqqında məlumata təsadüf edilmir. Çox güman ki, bu əsərin zamanəmizə qədər gəlib çatmamasına dair ingilis musiqişünası C.Farmerin rəyi doğrudur.

[154] Y.N.Land. Recherches sur l'histoire de la gamme arabe (Acte, du sixteme Congres International des Orientalists tenu en 1883 a Leide) Leide, 1883, pp. 67–75

[155] Гельмгольц Герман. Учение о слуховых ощущениях, как физиологическая основа для теории музыки. Пер. снемецкого, СПб., 1875, стр. 280 и.т.д.

[156] Sachau-Ethe. Catalogue of the Persian, Turkish, Hindustani and Pustu manuscripts in the Bodlean Library, begyn bu Ed. Ed. Sachau, contuneud, completed and ed. By H.Ethe, pt I. The Persian manuscripts, Oxford, 1889, pp. 1057–1063

Marağayi öz əsərlərində musiqinin nəzəri məsələləri ilə yanaşı, "əməli musiqi" üzrə də müəyyən bəhslərə geniş yol verir. Burada müəllif musiqi alətlərinin təsviri və tofsivi (xüsusiyyətlərini tanıtma) ilə bərabər, həm də ifaçılıq qaydalarından danışır. Onun əsərlərində rübab, ud, tənbur, mizmar, mizaf və b.musiqi alətlərinin quruluşu, akustik və səslənmə xassələri haqqında maraqlı təriflərə təsadüf edilir.

Marağayi yaradıcılığını ətraflı surətdə tədqiq edən C.Farmer yazır ki, Marağayi əsərlərində Əbu Nəsr Farabi, Səfiəddin Urməvi, Qütbəddin Şirazi və başqalarından iqtibasən yazılmış ayrı-ayrı parçalara tez-tez təsadüf olunur. Bununla bərabər Farmer qeyd edir ki, Marağayi bir alim və böyük musiqişünas kimi öz orijinallığını saxlamış, musiqi nəzəriyyəsini qiymətli elmi mülahizələrlə zənginləşdirmişdir.

MİLLİ MUSİQİMİZLƏ DÖYÜNƏN SƏNƏTKAR ÜRƏYİ[157]



Xalqın milli mədəniyyətinə, onun mənəvi inkişafına güclü təkan verən, geniş dünyagörüşü, çoxsahəli yaradıcılıq fəaliyyəti ilə fərqlənən görkəmli sənətkarlar arasında Əfrasiyab Bədəlbəylinin adı Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində mərkəzi yerlərdən birini tutur.

Ə.Bədəlbəyli Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin yaranması yolunda ilk cığır açanlardan biri olmuşdur. Və əgər sənətkarın müasirləri arasında yaradıcılıq baxımından ona bərabər bəstəkar tapmaq mümkündürsə, Bədəlbəyli yaradıcılığındakı aydın, gözəçarpacaq çoxcəhətliliyi özündə birləşdirən başqa bir incəsənət xadimi tapmaq o qədər də asan iş deyil. Ə.Bədəlbəylinin çoxşaxəli yaradıcılığının hansı tərəfini götürürüksə götürək, onun hər sahədəki fəaliyyəti Azərbaycan incəsənətinin inkişafında silinməz izlər qoymuşdur. İlk Azərbaycan milli baleti "Qız qalası", operalar, kamera-instrumental əsərləri, dirijorluğu, librettoları, xalq musiqisi ilə bağlı elmi çıxışları, tərcümələri, ictimai fəaliyyəti – bütün bunlar milli mədəniyyət tariximizə həmişəlik daxil olmuşdur.Azərbaycan professional musiqi yaradıcılığının təşəkkülü və inkişafı – bir sıra janrların meydana gəlməsi və təkamülü, musiqi nəzəriyyəsi və xüsusilə də milli musiqimizin inkişaf tarixinə dair geniş tədqiqat işlərinin aparılması, bir çox Azərbaycan və eləcə də keçmiş sovet və

[157] Məqalə ilk dəfə "Musiqi dünyası" jurnalının №1–2(31), 2007-ci il sayında çap olunmuşdur.

xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinin Azərbaycan səhnəsinə yol tapması Ə.Bədəlbəylinin adı ilə bağlıdır.

1907-ci il aprel ayının 19-da Bakı şəhərində xalq maarifçisi Bədəlbəy Bədəlbəyovun ailəsində oğlan uşağı dünyaya gəlir və ailənin ilkinə qədim türk hökmdarı Əfrasiyabın adı verilir. Yaşadığı dövrün qabaqcıl ziyalılarından olan, təhsilini Qori müəllimlər seminariyasında almış Bədəlbəy Bakı şəhərində rus-müsəlman məktəblərinin yaradıcılarından biri olmuş, uzun müddət 6 nömrəli rus-müsəlman məktəbində müdir vəzifəsində işləmişdir. Həmin məktəb xalq arasında "Bədəlbəyin məktəbi" adı ilə tanınırdı.

Bədəlbəy Azərbaycanın qədim diyarı Qarabağda, Şuşa şəhərində anadan olmuş və başqa cəhətlərlə yanaşı, uşaq çağlarından bu füsunkar guşənin hər qarışında səslənən Azərbaycan el havalarını, muğamları eşitmiş, sevmiş və onları gözəl ifa etməyi bacarmışdır. Məhz bu cəhət onu bütün həyatı boyu geniş, hərtərəfli maarifçilik fəaliyyəti ilə yanaşı, XX əsrin əvvəllərində, milli musiqili teatrımızın yaranıb inkişaf etməsində bilavasitə yaxından iştirak etməyə həvəsləndirmişdir. Təmiz və zil səsə malik olan Bədəlbəy doğma xalası oğlanları Üzeyir Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasının səhnəyə yol tapmasına da kömək etmiş, ilk tamaşalarda İbn Səlam, sonralar isə həmin əsərdə Məcnun obrazlarını yaratmışdır. Maraqlıdır ki, o vaxtlar Azərbaycan səhnəsində qadın rollarını kişilər ifa edirdilər və bəzən elə olurdu ki, Məcnun rolunda Bədəlbəy, Leyli rolunda isə onun doğma qardaşı Əhməd Bədəlbəyli-Ağdamski çıxış edirdi.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin anası məşhur Şah Qacar nəslinin təmsilçisi Rəhimə xanım da dövrünün bilikli qadınlarından biri idi. Ərəb və fars dillərini mükəmməl bilən, uşaq yaşlarında Azərbaycanın görkəmli şairəsi Xurşidbanu Natəvan ilə ünsiyyətdə olan Rəhimə xanım xan qızının təşkil etdiyi şeir və musiqi məclislərində tez-tez iştirak edər, şifahi xalq ədəbiyyatından, klassik şairlərin əsərlərindən parçalar oxuyardı. O, ümumiyyətlə, incəsənətin bu sahəsini çox sevir və dərindən bilirdi. Bəzən özü də kiçik şeirlər yazar, nağıl qoşar, bunları uşaqlarına, sonralar isə nəvələrinə söyləməyi xoşlardı. Maraqlıdır ki, dramaturq Cəfər Cabbarlı, bəstəkar Fikrət Əmirov, Ramiz Mustafayev və Azərbaycanın başqa incəsənət xadimləri Rəhimə xanımın mükəmməl hafizəsinə həkk olunmuş şeir, folklor nümunələrini dinləmiş, öz yaradıcılıqlarında bunlardan istifadə etmişlər.

Bədəlbəylilər ailəsi qonaqpərvər, dostsevər ailə idi. Bir çox ədiblər, jurnalistlər, bəstəkarlar, aktyor və müğənnilər bu ailənin qapısını böyük həvəslə açırdılar.

Əfrasiyab Bədəlbəyli belə bir ailədə böyüyüb tərbiyə almışdı. Uşaqlıq çağlarından görkəmli incəsənət xadimləri ilə əhatə olunmuş Əfrasiyab xüsusilə musiqi incəsənətinə bütün varlığı ilə bağlanmış, kiçik yaşlarından musiqi qabiliyyətini büruzə verməyə başlamışdır.

Hərçənd əvvəl-əvvəl Bədəlbəy oğlunu heç də musiqiçi görmək fikrində deyildi. O belə hesab edirdi ki, "musiqiçinin bir parça çörəyi ola bilməz". Onun belə düşünməyə haqqı var idi. Çünki o dövrdə musiqiçilər, həqiqətən, çox acınacaqlı həyat sürürdülər.

Buna baxmayaraq, balaca Əfrasiyab beş yaşında ikən özü köməksiz tar çalmağı öyrənir. Oğlunun belə bir istedad sahibi olduğunu görən Bədəlbəy onun musiqi ilə məşğul olmasına maneçilik törətmir, əksinə, bu sahədə ona fəal köməklik göstərir.

1912-ci ildə Ə.Bədəlbəyli 6-cı rus-müsəlman məktəbinə daxil olur və 1916-cı ildə tədris olunan bütün fənlərdən "əla" qiymətlərlə məktəbi bitirir.



1917–1924-cü illər ərzində o, Bakıdakı 1-ci realnı məktəbində təhsil alır. Məktəbdə 50-yə yaxın sinif vardı. Bunlardan yalnız birində bütün dərslər Azərbaycan dilində keçirilirdi. Bu sinfin mürəbbisi (sinif rəhbəri) Abdulla Şaiq idi. Təhsilə, biliyə böyük səy və diqqətlə yanaşan Ə.Bədəlbəyli görkəmli ədibin dərslərinə xüsusi həvəs göstərirdi. Mehriban, qayğıkeş müəllim olan Abdulla Şaiq şagirdlərinin milli ədəbiyyatı dərindən öyrənməklərinə, klassik əsərləri, onların xüsusiyyətlərini, əsasən də, "əruz" və "heca" qaydalarını "şair olmasalar da, şair qədər bilmələrinə" çox ciddi diqqət yetirirdi. Ruscadan azərbaycancaya tərcümə, atalar sözləri və ümumiyyətlə, folklor nümunələrini toplamaq və sair bu kimi ev tapşırıqları verən ədib şagirdlərini hərtərəfli şəxsiyyət kimi tərbiyə edirdi. Onun sinfinin şagirdləri arasında Əfrasiyab Bədəlbəylidən başqa, sonralar ədəbiyyatşünas və tənqidçi kimi şöhrət

qazanmış Atababa Musaxanlı, ölkəmizin görkəmli cərrahı Fuad Əfəndiyev, akademik Səftər Quliyev və başqaları da vardı.

1923-cü ildən 1926-cı ilə kimi Ə.Bədəlbəyli təzəcə təşkil olunmuş Azərbaycan Teatr məktəbinin dinləyicisi olur və məktəbdə təşkil olunan səhnə tamaşalarında böyük həvəslə iştirak edir. Bu illərdə məktəbdə tanınmış müğənni Fatma xanım Muxtarova, şərqşünas professor V.Zummer və başqaları müəllim kimi fəaliyyət göstərirdilər. Bunların arasında məşhur dramaturq Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev də var idi. Ədibin oxuduğu məruzələr, onunla yaxın ünsiyyət Əfrasiyab Bədəlbəylini Şərq dillərinə, ədəbiyyata, teatr incəsənətinə yaxından bələd olmağa, ən başlıcası isə, musiqi ilə ciddi məşğul olmağa həvəsləndirir.

Bu dövrdə Bədəlbəylilər ailəsi artıq böyümüşdü. Ailədə Əfrasiyabdan başqa dörd qardaşı – Şəmsi, Davud, Sərvər, Turqud və bacısı Məsturə tərbiyə alırdı. Şübhəsiz, belə böyük ailəni maddi cəhətdən təmin etməkdə Bədəlbəy çətinlik çəkirdi. Buna görə də Əfrasiyab 14 yaşında ikən böyük oğul kimi ailəsi qarşısında öz məsuliyyətini aydın başa düşərək təhsillə yanaşı, əmək fəaliyyəti ilə də məşğul olmağa başlayır. 1921-ci ildə o, 42 №-li əmək məktəbində kargüzar, 1923-cü ildən etibarən isə Pedaqoji texnikumda coğrafiya müəllimi vəzifəsində çalışır.

XX əsrin 20-ci illərində respublikamızda böyük ictimai, siyasi yeniliklər baş qaldırır. Cəmiyyətdə yeni mədəniyyət yaratmaq təşəbbüsü musiqi incəsənəti sahəsində özünü daha qabarıq büruzə verir, bu yolda ağıllı, uzaqgörən fikirlərlə yanaşı, bəzən ağlasığmaz, cəfəng fikirlərin də meydana gəlməsinə gətirib çıxarır.

Belə fikirlərdən biri opera və operettaların Azərbaycan səhnəsindən götürülməsi ilə bağlı idi. İncəsənət xadimləri, dövlət məmurları bu məsələ ətrafında teztez qızğın mübahisələr, müşavirələr keçirir, dövri mətbuatda məqalələr dərc etdirirdilər. Fikir mübadiləsində zamanın mütərəqqi baxışlı ziyalıları, musiqi xadimləri – Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, görkəmli ədib Məmməd Səid Ordubadi və başqaları bu yolda islahatlar aparılmasının vacib olduğunu qeyd etməklə yanaşı, əski opera və operettaları tamamilə səhnədən götürərək "surətçilik üsulu ilə "Avropaya pəncərə açmaq" xülyasında olanlarla" qəti razılaşmırdılar. Bunların arasında yaradıcılıq yoluna təzəcə qədəm qoymuş 17 yaşlı Əfrasiyab Bədəlbəyli də var idi. Onun "Kommunist" qəzetində ideya etibarilə Ü.Hacıbəyli konsepsiyasına əsaslanaraq dərc etdirdiyi **"Türk opera və musiqisi haqqında"** sərlövhəli məqaləsində səslənən qəti fikir belə idi: *Xalq musiqisinə əsaslanan melodiyaları, həyatın nöq-*

sanlarını, eybəcərliklərini açan süjeti və sairə bu kimi müsbət keyfiyyətləri olan əski opera və operettalarımızı Azərbaycan səhnəsindən götürmək düzgün deyil... Operalarımızın islahatı işində tələsməyə heç bir ehtiyac yoxdur. Düşünülmədən görülən tələm-tələsik tədbirlər yaxşı nəticə verməz.

Gənc Əfrasiyabın dövri mətbuatda çap olunmuş ilk məqalələri ictimaiyyət tərəfindən maraqla qarşılandı. Bu müvəffəqiyyət Ə.Bədəlbəylini ruhlandırdı və bundan sonra onun imzası qəzet səhifələrində tez-tez görünməyə başladı. Qələm sahibi peşəkar jurnalist kimi teatr səhnəsində gedən əsərlərə resenziyalar yazır, məqalələrində incəsənətin inkişafı yollarına dair aktual problemlərə toxunurdu.

Görkəmli şəxsiyyətlərin məsləhətləri və mükəmməl bilik əldə etmək arzusu ilə Əfrasiyab Bədəlbəyli 1924-cü ildə Azərbaycan Dövlət Türk Musiqi Texnikumuna və eyni zamanda Azərbaycan Dövlət Universiteti Şərq fakültəsinin lisaniyyət (dilçilik) şöbəsinə daxil olur.

Musiqi texnikumunda Əfrasiyab Bədəlbəyli müəllim S.L.Bretanitskinin sinfində violino ixtisası üzrə təhsil alır. İstedadlı gənc tez bir zamanda səlis ifa bacarığına nail olur və 1925-ci il may ayının 22-də texnikum tələbələrinin qüvvəsi ilə səhnəyə qoyulmuş Üzeyir bəyin "Arşın mal alan" operettasını müşayiət edən orkestrdə ikinci skripkaların konsertmeysteri kimi çıxış edir.

Texnikumda tədris olunan fənlər sırasında Ə.Bədəlbəyli Üzeyir Hacıbəylinin apardığı "Musiqi nəzəriyyəsi" dərsinə xüsusi diqqət yetirir. Tələbkar, diqqətli və uzaqgörən müəllim olan Üzeyir bəy gözəl anlayırdı ki, ***milli musiqi kadrlarının yetişməsi məsələsini vaxtında həll etmədən təşkil olunmuş musiqi-tədris prosesi lazımi nəticələr verməz.*** Görkəmli bəstəkar azərbaycanlı yetirmələrinə xalq musiqisinin tarixi, məqamların, muğamların quruluşu haqqında bilik verməklə yanaşı, şagirdin eşitmə qabiliyyətini inkişaf etdirən məşğələlər aparır, musiqi imlaları yazdırırdı. Adətən o, imlalarda özünün qoşduğu melodiyalardan istifadə edirdi. Bəzən də elə olurdu ki, bu kiçik melodiyalar gələcəkdə hər hansısa böyük əsərin musiqi parçalarından birinə çevrilirdi. Belə imlalardan biri "Allahdan buyruq, ağzıma quyruq, quyruq" sözlərinə aid elə dərsdəcə bəstələnmiş melodiya, sonradan "Koroğlu" operasının üçüncü pərdəsində "Çənlibel ölkəm, hər yeri möhkəm, möhkəm" xorunun əsasını təşkil etmişdir.

Ə.Bədəlbəylinin universitetdəki tələbəlik həyatı da çox rəngarəng keçirdi. O burada təşkil olunmuş teatr dərnəyində yaxından iştirak edir, bir neçə dram tamaşasında, o cümlədən Hüseyn Cavidin "İblis" faciəsində İblis rolunu ifa edərək istedadı ilə tələbə yoldaşları və müəllimlərinin rəğbətini qazanmışdır.

Universitet yoldaşları arasında Əfrasiyab Bədəlbəyli xüsusilə Cəfər Cabbarlı ilə yaxınlıq edirdi. Dramaturqun yaradıcılığı, onun nüfuzu Ə.Bədəlbəylinin musiqiçi və incəsənət xadimi kimi formalaşmasına güclü təsir göstərmişdir.

Məhz C.Cabbarlı Əfrasiyabı musiqi yazmağa ruhlandırmışdır. "Cəfər Cabbarlının mənə aşıladığı həvəs öz qüvvəmə inam hissini artırdı və mən "Od gəlini" pyesinin ilk quruluşu üçün musiqi bəstələdim. "Od gəlini" pyesində musiqinin nə qədər mühüm yer tutduğunu nəzərə alsaq, bir müəllif olaraq, Cəfərin mənə – ömründə hələ heç bir musiqi əsəri yaratmamış gənc bir musiqi həvəskarına göstərdiyi böyük etimad əsl xeyirxahlıq duyğusunun nəticəsi idi".

Cəfər Cabbarlı 1928-ci il fevral ayının 15-də "Od gəlini" əsərinin premyerasına bir gün qalmış əsərin musiqisini bəstələmiş və birinci dəfə olaraq dirijor kimi orkestrə rəhbərlik edəcək Əfrasiyaba bu münasibətlə bir hədiyyə vermək arzusuna düşür. Çox axtarışdan sonra görkəmli dramaturq, nəhayət, fil sümüyündən düzəldilmiş dirijor çubuğunu alır və bəstəkara bağışlayır. Əfrasiyab Bədəlbəyli ilk dirijorluğunu həmin çubuqla edir.

"Od gəlini" musiqisinin müvəffəqiyyətinə sevinən C.Cabbarlı bundan sonra yazdığı "Sevil" pyesinə də musiqi bəstələməyi Əfrasiyab Bədəlbəyliyə tapşırır.

1928-ci il yanvar ayının 1-dən Əfrasiyab Bədəlbəyli "Kommunist" qəzetində tərcüməçi vəzifəsində çalışmağa başlayır. Bunun da səbəbkarı C.Cabbarlı olur.

O zaman "Kommunist"də dörd tərcüməçi işləyirdi. Bunlardan biri C.Cabbarlı idi. Əfrasiyab Bədəlbəyli özü bu barədə belə yazır: "Mənim işə qəbul edilməyimin əsas səbəbi bu idi ki, tərcüməçilərdən biri gündüz tərcümələrindən axşam (daha doğrusu, gecə) tərcümələrinə köçürülməli idi. Bu tərcüməçi gecə alınan materialları... mətbəədəcə tərcümə edib birbaşa mürəttibə verməli idi. Təbiidir ki, belə bir iş üçün çox tələbkar və eyni zamanda məsuliyyətli tərcüməçi tələb olunurdu.

Cəfər Cabbarlı! Doğrudan da, onun tərcümələri olduqca dəqiq, ifadəli və o qədər gözəl idi ki, yazısının redaktor və ya məsul katib tərəfindən redaktə edilməsinə heç bir ehtiyac qalmırdı.

Beləliklə, məni də redaksiyaya (müəyyən dərəcədə öz yerinə) təqdim edən C.Cabbarlı oldu".

1928-ci ilin axırları, 1929-cu ilin əvvəllərində dövlət idarəçiliyi aparatında özlərinə "yuva qurmuş" bir qrup "yenilikçi" Azərbaycan klassik musiqi aləti olan tarı ləğv etmək, onu köhnəlik əlaməti sayaraq muzeyə göndərmək, konservatoriyanın tədris proqramından çıxarmaq və sair belə mənasız təkliflər ilə yeni bir kompaniyaya başlayır.

Artıq bir jurnalist və musiqiçi kimi püxtələşmiş və cəmiyyətdə özünə görə müəyyən yer tutan Əfrasiyab Bədəlbəyli bu cərəyandan kənarda qala bilməzdi. Məntiqdən uzaq olan fikirlərə etiraz səsini ucaldan sənətkar tar kimi milli musiqi alətinin ləğv olunmasının xalq üçün, onun incəsənətinin keçmişi və xüsusən də gələcəyi üçün böyük facİə olduğunu aydın görən Əfrasiyab Bədəlbəyli dövlət məmurlarına cavab olaraq bu dəfə **"Tar üzərində mühakimə münasibətilə"** başlığı altında məqalə çap etdirir. Bədəlbəyli tarın **MİLLİ** musiqi aləti olduğunu, məktəblərdə tar dərslərinin keçirilməsinin vacibliyini qeyd edir, tarın tərəqqi yolunu kəsməməyi, əksinə, onu Azərbaycan milli musiqi alətləri nümayəndəsi sifəti ilə beynəlxalq musiqi alətləri ailəsinə daxil etməyə çalışmağı məsləhət görür.

Bu mövzuya toxunan və eyni zamanda opera teatrının işində islahatların keçirilməsinə həsr olunmuş daha bir geniş məqalə **"Türk operası yeni mövsüm qarşısında"** sərlövhəli məqalə idi. Bu çıxışında Əfrasiyab Bədəlbəyli ***köhnə türk operalarını mütləq yeni quruluşda (səhnə tərtibatı, əlbəsələr, butaforiya, rekvizit, qrim və sairə) vermək, türk opera artisti həyatinin mütləq konservatoriyada oxumaları, opera teatrosu yanında türk opera studiyası açmaqla türk operası üçün türklərdən və türk qadınlarından çoxsəsli xor təşkil etmək, not materiallarını düzgün bir hala salmaq, Hacıbəyli yoldaş tərəfindən operalar üçün yeni yazılmış musiqi parçalarını operaya daxil etmək, türk opera tamaşaçılarını Avropa musiqisi ilə tanış etmək məqsədilə Avropa operalarından ayrı-ayrı səhnələri tərcümə edərək konservatoriyada oxuyan türk opera artistlərinin iştirakı ilə səhnəyə qoymaq*** kimi təxirəsalınmaz və həyati problemlərə diqqəti cəlb edirdi.

1930-cu il may ayının 15-də Əfrasiyab Bədəlbəyli türk operalarına dirijorluq etmək üçün M.F.Axundov adına Dövlət Böyük teatrına işə qəbul olunur.

Bütün bunlarla yanaşı, Ə.Bədəlbəyli ürək dostu C.Cabbarlı və Türk bədaye (indiki Milli Dram Teatrı – İ.Q.) teatrı kollektivi ilə də sıx əlaqəni kəsmir, teatrda musiqi hissəsi rəhbəri, bəstəkar və dirijor vəzifələrində çalışaraq, səhnə əsərlərinə musiqi yazmağı da davam etdirir. 1931-ci ildə bəstəkar C.Cabbarlının "Almaz", daha sonra isə "1905-ci ildə" və "Yaşar" pyeslərinə musiqi bəstələyir.

Bu əsərlər arasında Ə.Bədəlbəylinin "1905-ci ildə" tamaşası üzərindəki işi zamanı maraqlı bir hadisə baş verir. Cəfər Cabbarlı əsərindəki Baxşı personajını tar alətində çalmağı bacaran bir adam kimi də təsvir etmək istəyirdi. Lakin əsər hazırlanan zaman bu rolun ifası üçün nəzərdə tutulan aktyor Süleyman Tağızadə tar çalmağı bacarmırdı. Əfrasiyab Bədəlbəyli özü bu aktyor ilə xüsusi məşqlər keçirib əsərdə səslənən "Azad bir quşdum" mahnısını ona öyrətdi və bununla da personajın daha canlı alınmasına nail oldu.

Ümumiyyətlə, otuzuncu illərin birinci yarısında Əfrasiyab Bədəlbəyli dram teatrında tamaşaya qoyulan əsərlərin musiqi tərtibatı işində çox məhsuldar fəaliyyət göstərir. Belə ki, bəstəkar M.F.Axundzadənin "Hacı Qara" və "Müsyo Jordan" əsərlərinə musiqi bəstələyir.

Əfrasiyab Bədəlbəyli gözəl başa düşürdü ki, professional musiqi təhsili almasa, gələcəkdə yaxşı musiqiçi ola bilməyəcək. Buna görə də o, 1932-ci ildə Moskva konservatoriyasının dirijorluq fakültəsində təhsil almağa yola düşür. Professor K.Saraçevin dirijorluq sinfə daxil olan gənc şəhərin mədəni həyatına böyük maraq göstərir, tez-tez simfonik konsertlərə, opera və balet tamaşalarına gedir, pult arxasında dayanan məşhur dirijorların hərəkətlərini diqqətlə izləyir və getdikcə bu sənətin incəliklərinə mükəmməl yiyələnir.

Lakin bir ildən sonra sənətkar Moskvadakı təhsilini dayandırıb Bakıya qayıtmalı olur. Bu dövrdə opera teatrında R.Qlierin "Şahsənəm" operası yeni quruluşda, C.Cabbarlının librettosu əsasında tamaşaya hazırlanırdı. Məsələ onda idi ki, əsər üzərində işə başlanılan ilk dövrdə dramaturqun yaradıcılıq iqtidarına bir qədər inamsızlıq göstərilməsi nəticəsində operanın librettosu əvvəldən C.Cabbarlıya yox, bir dramaturq və bir yazıçı kimi zəif olan M.Qalperinə tapşırılır ki, bu da dəyərli musiqisi olan "Şahsənəm" operasının 1927-ci ildə rus dilində, bir səhnə tamaşası kimi naqis çıxması ilə nəticələnir.

Operanın ikinci redaksiyasını isə Azərbaycan dilində səhnələşdirmək nəzərdə tutulmuşdu. Əfrasiyab Bədəlbəylinin də bu işdə iştirakı zəruri sayıldığına görə onu Moskvadan geri çağırmaq qərara alınmışdı.

Həqiqətən də, Əfrasiyab Bədəlbəyli operanın səhnə quruluşunda yaxından iştirak edir, ən başlıcası isə, libretto müəllifi C.Cabbarlı ilə əlbir çalışaraq tamaşa mətninin ekvoritmik formada musiqi ilə dəqiq uzlaşmasına parlaq şəkildə nail olur. Əsər 1934-cü ilin 4 may günündə böyük müvəffəqiyyətlə opera teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulur. Əsas rolları: Şahsənəm – Şövkət xanım Məmmədova, Aşıq Qərib – Bülbül ifa edirlər.

Bütün bu nailiyyətlərə baxmayaraq, Əfrasiyab Bədəlbəyli bilik və bacarığını daha da artırmaq üçün 1934-cü ilin payızında Leninqrad (indiki Sankt-Peterburq – İ.Q.) şəhərinə yola düşür.

Burada, Əfrasiyab Bədəlbəyli N.Rimski-Korsakov adına Leninqrad Dövlət Konservatoriyası nəzdindəki musiqi texnikumunun bəstəkarlıq şöbəsinə daxil olur və eyni zamanda öz dirijorluq sənətini yüksəltmək məqsədilə Leninqrad opera və balet teatrında, teatrın baş dirijoru V.Dranişnikovun rəhbərliyi altında dirijor assistenti kimi işləməyə başlayır.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin oxumağa getməsi ilə əlaqədar Azərbaycan Dövlət Dram Teatrı müdiriyyətinin rəyində deyilirdi: "1928–34-cü illər ərzində Əfrasiyab Bədəlbəyli tamaşaların musiqi tərtibatında misilsiz istedadını büruzə vermiş, özünü həqiqi musiqi bilicisi kimi göstərmiş və geniş türk zəhmətkeşləri arasında böyük müvəffəqiyyət qazanmış türk musiqisi üslubunda parlaq melodiyalar yaratmışdır".

Azərbaycan Dövlət Opera Teatrı müdiriyyətinin göndərişində isə yazılmışdı: "Teatrda işlədiyi müddətdə yoldaş Bədəlbəyli Əfrasiyab özünü qabiliyyətli və zəhmətsevər işçi kimi göstərmiş, bütün türk operalarına, R.Qlierin "Qırmızı lalə" baletinə dirijorluq etmiş, türk opera teatrının Orta Asiya və Azərbaycandakı qastrollarının yeganə dirijoru olmuş, ən başlıcası isə R.Qlierin "Şahsənəm" operasının yaranmasının bilavasitə iştirakçısı kimi melodik materialın tərtibində, mətnin musiqi ilə dəqiq uzlaşdırılmasında müəllifə kömək etmişdir. Bu ezamiyyət teatrın gələcəkdə bitmiş musiqi təhsilli işçiyə malik olacağına tam təminat verir".

Leninqradda bəstəkarlıq üzrə B.Zeydmanın sinfində təhsil alan Əfrasiyab Bədəlbəyli şəhərin rəngarəng mədəni həyatının axarına qərq olur. O, tez-tez simfonik orkestrlərin konsertlərini, konservatoriyanın opera studiyasının tərtib etdiyi tamaşaları, opera və balet əsərlərini, xaricdən gəlmiş dirijor və müğənnilərin qastrol çıxışlarını dinləyir və təbii ki, bütün bunlar bəstəkarın bədii təfəkkürünün, estetik baxışlarının daha da inkişaf edib formlaşmasına güclü təsir göstərir.

1938-ci ildə Leninqraddakı təhsilini müvəffəqiyyətlə başa çatdıran Əfrasiyab Bədəlbəyli vətənə qayıdır və Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafının ən fəal iştirakçılarından biri olur.

Məhz Leninqraddakı təhsil zamanı Əfrasiyab Bədəlbəylinin arzularında ilk milli Azərbaycan baleti yaratmaq kimi cəsarətli təşəbbüs baş qaldırır. Lakin respublikada bu sahədə əvvəlki təcrübələrin olmaması üzündən bəstəkar təhsil tətilləri zamanı Azərbaycanın rayonlarına ekspedisiyalara gedərək orada xalq rəqs nümunələrini toplayır və öyrənir. Ekspedisiyalardan qayıdandan sonra o, əldə etdiyi materialları araşdırır və gələcək baletin rüşeymi olan kiçikkiçik epizodları, səhnələri nota salır. Əfrasiyab Bədəlbəyli əsərin adını da müəyyən edir – "Qız qalası".

Bəstələnmiş musiqi parçalarını müəllif, birinci növbədə, Leninqraddakı müəllimlərinə göstərir və onların dəyərli məsləhətlərinə, tənqidlərinə diqqətlə yanaşaraq lazım olan dəyişikliklər edir. Üçüncü kursda oxuduğu zaman o, baletdən bəzi hissələri bəstəkarlıq şöbəsinin konsertində ifa edir və müəllim-professor heyətindən belə bir xasiyyətnamə alır: "Yoldaş Bədəlbəyli Ə. oxuduğu müddət ərzində böyük müvəffəqiyyətlər qazanmışdır... Leninqrad Dövlət Konservatoriyası bəstəkar-professorlarının rəyinə əsasən onun türk xalq folkloru əsasında yazdığı "Qız qalası" baletindən parçalar maraqlı, emosional cəhətcə zəngin və texniki cəhətcə səlis əsərdir.

İnstrumentovka fənnindən zaçotda aldığı əla qiymət və həmçinin "Qız qalası" baletinin ayrı-ayrı nömrələrinin partiturası yoldaş Bədəlbəylinin əsl orkestr səslənməsinə nail olmaq üçün müəyyən bacarığa malik olduğunu göstərir".

Amma "Qız qalası"nı səhnəyə qoymamışdan əvvəl, bəstəkar sanki tamhəcmli əsərə bir körpü kimi, qardaşı Turqud Bədəlbəylinin librettosu əsasında uşaqlar üçün birpərdəli "Tərlan" balet-nağılını bəstələyir. Əsəri 24 iyun 1939-cu ildə Bakı xoreoqrafiya məktəbinin ilk tələbə buraxılışı ilə əlaqədar təşkil olunmuş konsertdə məktəbin şagirdləri ifa edir.

18 aprel 1940-cı il. Bu gün Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinə milli balet sənətinin təməl daşının qoyulduğu gün kimi daxil oldu. Əfrasiyab Bədəlbəylinin "Qız qalası" baletinin premyerası M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət

opera və balet teatrının səhnəsində işıq üzü görür. Gülyanaq rolunu Qəmər xanım Almaszadə, Polad rolunu Konstantin Bataşov, Xan rolunu Aleksandr Urvantsev ifa etdilər. Dirijor pultu arxasında isə bəstəkar özü dayanır.

Azərbaycan SSR Ali Soveti Rəyasət Heyətinin 1940-cı il 23 aprel tarixli fərmanı ilə Əfrasiyab Bədəlbəyliyə "İncəsənət sahəsində görkəmli fəaliyyətinə görə" Respublikanın "Əməkdar incəsənət xadimi" fəxri adı verildi.

1941-ci il iyun ayının 22-də alman faşistləri Sovet İttifaqının ərazisinə soxuldular. Böyük Vətən müharibəsi başlandı.

Müharibənin ilk günlərindən ayağa qalxan xalq fiziki və mənəvi gücünü səfərbər edib bunları düşmən üzərində qələbə çalmağa yönəltdi. O günləri yad edən Dmitri Şostakoviç yazırdı: "...Mən müharibə dövrünün ağırlığı və məhrumiyyətlərinə baxmayaraq, cəmiyyətimizin mənəvi həyatının necə dolğun, maraqlı olduğuna hər dəfə heyrətlənirəm. Onun bünövrəsini yüksək əxlaq və humanizm təşkil edirdi... Mənə elə gəlir ki, heç bir milli mədəniyyətdə müharibə bədii yaradıcılığın bu dərəcədə nəhəng yüksəlişini yaratmamışdır".

Xalqımızın başqa nümayəndələri kimi musiqi incəsənəti xadimləri də həyatın nəbzini düzgün duyur, öz yaradıcılıqları ilə xalq arasında ruh yüksəkliyi yaradır, qələbəyə inamı möhkəmlədirdilər.

Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı öz vətənpərvərlik borcuna əməl edərək bütün təşkilati-yaradıcılıq işini müharibə şəraitinə uyğunlaşdırmışdı. Təkcə müharibənin ilk beş ayı ərzində respublikanın bəstəkarları tərəfindən müxtəlif janrlarda, aktual mövzuya həsr olunmuş altmışdan çox əsər bəstələnmişdi.

Bu bəstəkarlar arasında, şübhəsiz, Əfrasiyab Bədəlbəyli də öz fəaliyyəti ilə seçilirdi. Həyat hadisələrinə biganə qalmayan sənətkarın bəstəkar dostu B.Zeydmanla birlikdə yazdığı birpərdəli "Xalq qəzəbi" operası (libretto müəllifləri İ.Oratovski və Ə.Məmmədxanlı) almanların xaincəsinə basqınına qarşı ilk əks-sədalardan biri oldu. 1941-ci ilin payızında Opera və balet teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuş əsərdə qəsbkarlara qarşı qəzəb hissi, xalqın qəhrəmanlığının musiqi təcəssümü nümayiş etdirildi.

Ə.Bədəlbəyli bu dövrdə nəinki musiqiçilər, eləcə də şair və yazıçılar ilə sıx yaradıcılıq əlaqələri yaratmışdı. Bunlar arasında Azərbaycanın görkəmli şairi Səməd Vurğun da var idi. 1941-ci ildə bəstəkar "Azərbaycan şeirinin Üzeyiri, saz çalmaqda xalq aşıqlarının bir çoxundan geri qalmayan, Azərbaycan muğamlarının bütün gəzişmələrini bir professional musiqiçi qədər mükəmməl bilən" Səməd Vurğunun "Fərhad və Şirin" əsərinə musiqi bəstələyir. Bundan bir il əvvəl isə Ə.Bədəlbəyli görkəmli ədibin "Xanlar" pyesinə musiqi yazmışdı. Onu da qeyd edək ki, bəstəkar hər iki əsərin premyerasına özü dirijorluq etmişdir.

1942-ci il may ayının 14-dən Əfrasiyab Bədəlbəyli Bakı kinostudiyasına bəstəkar vəzifəsinə qəbul olunur və cəbhədə həlak olmuş azərbaycanlı qəhrəman Bəxtiyar Kərimovun həyatına həsr olunmuş kinofilmin səsləndirilməsi və musiqi tərtibatı üzərində çalışır.

Müharibə illərində Əfrasiyab Bədəlbəyli bəstəkarlıq-dirijorluq fəaliyyətini Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının direktoru və bədii rəhbəri kimi məsul vəzifələrlə əlaqələndirirdi. 1943-cü ildən kollektivin rəngarəng həyatına başçılıq edən sənətkar bu musiqi ocağının bir an belə sönməməsi üçün böyük zəhmət çəkirdi. Bəstəkarın rəhbərliyi ilə filarmoniyada fəaliyyət göstərən Qılman Salahovun mahnı və rəqs ansamblı, Səid Rüstəmov adına Xalq Çalğı Alətləri Orkestri və Cahangir Cahangirovun "Sazçı qızlar" ansamblı tez-tez cəbhənin müxtəlif bölmələrinə gedərək döyüşçülər qarşısında maraqlı konsert proqramı ilə çıxış edirdilər.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin təşəbbüsü ilə bir çox sovet musiqiçiləri Bakıya, qastrol çıxışlarına dəvət olunurdular. Bunlar arasında Gürcüstan Xalq Mahnı və Rəqs Ansamblı, Dövlət Akademik Böyük teatrının simli kvarteti, o cümlədən görkəmli ifaçılardan Aleksandr Qoldenveyzer, Lev Oborin, Emil Gilels, David Oystrax, Svyatoslav Rixter və başqalarının konsertləri xalqın yenilməz qüvvəsinin, qələbəyə inamının parlaq nümunəsi idi. Əfrasiyab Bədəlbəyli dirijor kimi də çıxış edərək filarmoniyanın simfonik orkestrinin konsertləri zamanı pult arxasında dayanırdı.

Müharibə illərində Əfrasiyab Bədəlbəyli Azərbaycanın görkəmli ədibi M.S.Ordubadi ilə birlikdə dahi italyan bəstəkarı C.Rossininin "Sevilya bərbəri" operasını Azərbaycan dilinə tərcümə edir.

Burada opera tərcüməsi haqqında ayrıca danışmaq yerinə düşərdi. Çünki opera tərcüməsi başqa əsərlərin tərcüməsinə bənzəmir. Belə ki, tərcümə metodologiyasına – orijinalın şeiriyyət intonasiyalarını saxlamaq, məna düzgünlüyünə riayət etmək, tərcümə olunan əsərdəki ölçünü və vəzni mühafizə etmək şərtlərindən əlavə, musiqi ilə söz arasındakı qarşılıqlı münasibətin pozulmamasına, yəni ayrı-ayrı kəlmə

vurğuları ilə musiqidəki ritmik vurğunun ahəngdar olmasına nail olmaq burada əsas şərtdir. Baxmayaraq ki, "Sevilya bərbəri" vokal-texniki cəhətcə çox çətin operadır, sənətkarlar və əsas rolların ifaçıları: Rozina – Şövkət xanım Məmmədova, Fiqaro – Ağababa Bünyatzadə və İdris Ağalarov əsəri böyük müvəffəqiyyətlə səhnəyə qoydular.

1943-cü ilin yayında xüsusi komissiya Minkusun "Don Kixot" baletinin yeni redaksiyası üçün Əfrasiyab Bədəlbəylinin yazdığı librettonu dinləyib müzakirə etdi və müəllifin işini qənaətbəxş hesab edərək librettonun istifadəsini məqbul saydı.

1945-ci ilin 9 may günündə, dünyanın bütün sülhsevər qüvvələri kimi, Azərbaycan xalqı da alman faşistləri üzərində qələbəni təntənə ilə qeyd etdi. İndi müharibənin vurduğu ağır yaraları sağaltmaq, viran olmuş, darmadağın edilmiş təsərrüfat sahələrini, kənd və şəhərləri bərpa etmək nə qədər lazım idisə incəsənət sahəsindəki bir sıra təxirə salınmış tədbirləri həyata keçirmək eyni dərəcədə vacib idi.

Azərbaycan mədəniyyəti qarşısında ən ümdə məsələ kimi dahi Azərbaycan şairi, dünya poeziyasını öz nadir inciləri ilə bəzəmiş dahi söz sərrafı Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyinin keçirilməsi dururdu. Yubileyə hazırlıq hələ 1939-cu ildə başlanmış və incəsənətin bütün sahələrində ölməz şairin həyatı, yaradıcılığı mövzusu ilə bağlı, demək olar ki, hər bir janrda əsər yaratmaq nəzərdə tutulmuşdu. Azərbaycan SSR Xalq Komissarları Soveti yanında incəsənət işləri üzrə idarənin əmrinə əsasən, Nizamiyə həsr olunmuş opera və balet yaradılması üzrə bağlı müsabiqədə iştirak edəcək bəstəkarlara, o cümlədən Üzeyir Hacıbəyliyə öz librettosu əsasında "İsgəndərnamə", Niyaziyə M.Rəfilinin librettosu əsasında "Xosrov və Şirin", Əfrasiyab Bədəlbəyliyə mövzusu şairin həyatından alınmış və librettosu Məmməd Səid Ordubadi tərəfindən yazılacaq "Nizami" operalarını yaratmaq sifariş edilmişdi.

Lakin müharibənin başlanması ilə əlaqədar "Nizami" operasının səhnəyə qoyulması ancaq 1948-ci il dekabrın 12-də mümkün oldu. Nizami rolunu Bülbül ifa etdi. Tamaşanın dirijoru müəllif özü idi.

Müharibədən sonrakı illərdə mətbuatdan başqa, təbliğat vasitələrindən daha güclüsü – radio, insanların həyatında mühüm rol oynamağa başladı. O dövrdə

xalq arasında "tava", "boşqab" adı ilə məşhur olan dəyirmi səsötürücü qurğular adamların evində səslənərək onlara yer üzündə baş verən hadisələrdən xəbər verməklə yanaşı, onların əhvali-ruhiyyəsini yüksəltmək, dünya görüşlərini genişləndirmək və sairə funksiyaları da "öz öhdələrinə götürmüşdülər".

Bu baxımdan Azərbaycan radio komitəsinin musiqi redaksiyasının işi xüsusilə böyük əhəmiyyət kəsb edirdi. Redaksiyanın fəaliyyəti təkcə musiqi səsləndirməkdən deyil, həmçinin onun təbliği və musiqi sahəsində dinləyicilərin biliyinin artırılmasından ibarət olmalı idi. Belə bir işin öhdəsindən isə, şübhəsiz, hərtərəfli musiqi savadına malik, peşəkar musiqiçi gələ bilərdi. Məhz buna görə də redaksiyaya rəhbərlik etməyə Əfrasiyab Bədəlbəyli dəvət olundu.

Bəstəkar öhdəsinə götürdüyü vəzifəni böyük həvəslə yerinə yetirirdi. İlk növbədə, musiqi verilişlərinin sadəcə olaraq hansısa bir əsərin və ya müğənninin konsertinə çevrilməməsi, verilişlərin canlı, maraqlı alınması məsələsini qarşısına məqsəd qoyan Əfrasiyab Bədəlbəyli, redaksiyanın işini "dinləyici-redaksiya və redaksiya-dinləyici" prinsipi üzrə qurdu və verilişləri radio dinləyicilərinin, musiqisevərlərin məktubları əsasında təşkil etməyə başladı. Dinləyicilər redaksiyaya göndərdikləri çoxsaylı məktublarında xalq mahnılarını və bu mahnıları ifa edən müğənniləri eşitmək, sevimli bəstəkarların əsərləri, onların həyat və yaradıcılığı barədə, musiqi aləmində baş verən yeniliklər haqqında məlumat almaq arzusunda olduqlarını bildirirdilər. Bu arzuları nəzərə alan sənətkar özünün aparıcı olduğu verilişlərə musiqişünasları, bəstəkarları dəvət edir, onlarla xalq musiqisi, xüsusilə muğam sənəti haqqında maraqlı söhbətlər aparırdı ki, bu da öz növbəsində verilişlərin daha rəngarəng alınmasına gətirib çıxarırdı.

Əvvəllər efirdə səslənən keyfiyyətsiz musiqi, bayağı ifaçılardan yaxa qurtarmaq məqsədilə bəstəkar bunlara qarşı ciddi mübarizə apararaq əsl peşəkar, xalqın sevimlisi olan ifaçılarla bir sıra məsləhətləşmələr, müşavirələr və ictimai iclaslar keçirdi. Bunun müsbət nəticəsi kimi redaksiya Azərbaycan xalq mahnı və muğamların ifasındakı nöqsanları hərtərəfli müzakirə etdikdən, ayrı-ayrı ifaçıların uğursuzluqlarının səbəblərini əsaslı surətdə araşdırdıqdan sonra xüsusilə muğamların ifası keyfiyyətinin yaxşılaşmasına nail oldu.

Dünya musiqi ədəbiyyatını gözəl bilən Əfrasiyab Bədəlbəyli bu istiqamətdə də geniş radio dinləyiciləri kütləsinin marağını nəzərə alaraq klassik, rus və sovet

bəstəkarlarının əsərlərinin – Mixail Qlinkanın "İvan Susanin", Pyotr Çaykovskinin "İolanta" və başqalarının təbliğini davam etdirir, opera əsərləri haqqında silsilə verilişlər hazırlayırdı. Onu da qeyd etmək vacibdir ki, bu verilişlərdə sadəcə olaraq əsərdən yazılmış maqnitofon lentinin və ya plastinkanın vasitəsilə efirə gedən musiqi sədaları deyil, həm də hər bir səhnənin məzmununu, hadisələrin cərəyanını dinləyiciyə anladan maraqlı mətn də səslənirdi.

Keçən əsrin 50-ci illərinin birinci yarısında opera və balet teatrında yaradıcılıq baxımından böyük canlanma hökm sürürdü. Belə ki, onilliyin ilk üç ili ərzində üç gözəl səhnə əsəri – Soltan Hacıbəyovun "Gülşən", Qara Qarayevin "Yeddi gözəl" baletləri və Fikrət Əmirovun "Sevil" operası tamaşaçıların mühakiməsinə təqdim olunmuşdu. Bunlardan ikisi – "Gülşən" baleti və "Sevil" operasının səhnəyə yol tapması Əfrasiyab Bədəlbəylinin adı ilə bağlı idi. Sənətkar hər iki əsərin ilk tamaşasının dirijoru olmuşdur.

Əfrasiyab Bədəlbəyli nəinki musiqiçi, eləcə də ədəbiyyatçı və dilçi kimi də böyük nüfuza malik idi. O, doğma dilini, xüsusən də Azərbaycan ədəbi dilini səlis bilirdi. Onun danışıq tərzi, cümlə və söz quruluşu çoxlarının diqqətini cəlb edirdi. Buna görə də, heç təsadüfi deyil ki, 1952-ci ildə Elmlər Akademiyası Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun islahat komitəsinin iclaslarında müzakirə edilmiş "Azərbaycan dilinin orfoqrafiyası"nın təshih edilmiş bir nüsxəsi Əfrasiyab Bədəlbəyliyə göndərilmiş və ondan bu haqda rəy vermək xahiş olunmuşdu.

Elə həmin 1952-ci ildə Əfrasiyab Bədəlbəyli tərcüməçi kimi, həqiqətən, böyük bacarığa malik olduğunu bir daha sübut etdi. Sənətkarın görkəmli rus bəstəkarı P.Çaykovskinin "İolanta" operasını ekvoritmik cəhətdən doğma dilimizə tərcümə etməsi musiqi ictimaiyyətinin yüksək qiymətinə layiq görüldü.

1953-cü ildə "Azərbaycan Uşaq və Gənclər Ədəbiyyatı" nəşriyyatı bəstəkarın ilk kitabçasını çapdan buraxır. "Musiqi haqqında söhbət" adlı broşürdə müəllif musiqidə işlənən bəzi söz və terminləri izah edir, musiqi janrları və formaları, musiqi alətləri və ansambllar haqqında söhbət açır. Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, Əfrasiyab Bədəlbəylinin bu əsəri keçmiş SSRİ ərazisində belə məzmunlu kitabçaların (D.Şostakoviçin **«Знать и любить музыку»** ("Musiqini öyrənmək və sevmək", 1958-ci il) və İ.Rıjkinin **«Назначение музыки и ее возможности»** ("Musiqinin təyinatı və onun inkanları", 1962-ci il) broşürləri) ilk nümunəsi idi.



Bu faktın özü sənətkarın novatorluğunu bir daha parlaq şəkildə nümayiş etdirmişdir.

Azərbaycanın görkəmli sənətkarları ilə yaxın ünsiyyətdə olan Əfrasiyab Bədəlbəyli onlar barədə tez-tez mətbuat səhifələrində çıxış etməklə yanaşı, bu incəsənət xadimləri haqqında daha dolğun, daha geniş məlumat verməyi vacib sayırdı. Məhz buna görə də o, 1955-ci ildə dahi Əsəd oğlu Mirzə Sadığın yetirməsi, məşhur Azərbaycan tarzəni Qurban Primov haqqında monoqrafiya yazır. Kitabçada müəllif, Qurban Primovun həyatında baş vermiş hadisələr barədə maraqlı məlumatlar verir, görkəmli ifaçının yaradıcılığı, milli musiqi sənətimizin inkişafı, xüsusən də opera və xalq musiqisi sahəsindəki fəaliyyəti haqqında geniş söhbət açır.

O dövrdə Azərbaycanda musiqi terminləri ancaq rus və ya başqa əcnəbi dillərdə işlədilirdi. Doğma dilə böyük hörmətlə yanaşan, eyni zamanda xalqın maariflənməsini daim diqqət mərkəzində saxlayan Əfrasiyab Bədəlbəyli 1956-cı ildə "Musiqi terminləri lüğəti" kitabçasını çap etdirməklə azərbaycandilli əhalinin musiqi terminlərini daha aydın anlamağa və Azərbaycan dilinin daha da zənginləşməsinə şərait yaratdı.

1957-ci ildə Əfrasiyab Bədəlbəyli qələminin yeni nümunəsi işıq üzü görür. Uşaqların sevimlisi, taxta adamcığaz balaca Buratino Azərbaycan səhnəsinə gəlir. Bəstəkar Boris Zeydmanın "Qızıl açar" baletinin libretto müəllifi olan Əfrasiyab Bədəlbəyli A.Tolstoyun eyniadlı məşhur nağılının əsas süjet xəttini saxlamaqla onu balet sənətinin özünəməxsus dilinə məharətlə keçirir. Sənətkar əsərdə dostluq və sədaqət, cəsarət və səadət uğrunda inadlı mübarizə kimi müsbət keyfiyyətləri təsvir etməklə yanaşı, bunları şər, paxıllıq, köləlik, istismar kimi mənfi keyfiyyətlərə qarşı bacarıqla qoyur.

1958-ci ilin axırları, 1959-cu ilin əvvəllərində Azərbaycan incəsənət xadimləri əlamətdar hadisəyə – Moskvada keçiriləcək ongünlüyə ciddi hazırlaşmağa başla-

dılar. Yazıçılar, bəstəkarlar, rəssamlar, teatr və kino xadimləri coşqun həvəs və ruh yüksəkliyi ilə xalqımızın həyatında mühüm rol oynayan, onu tanıtdıran, qiymətləndirən, şöhrətə çatdıran amillərdən birinin – mədəni irsinin baxışına çox böyük əhəmiyyət verirdilər. Ongünlük zamanı respublikamızın, demək olar ki, bütün teatr-konsert təşkilatları, xüsusilə də Opera və Balet teatrı Moskva tamaşaçıları qarşısında çıxış edəcəkdi. Birinci dekadadan sonra keçən iyirmi ildən artıq müddət ərzində opera və balet teatrının repertuarı daha da zəngin və rəngarəng olmuş, burada istedadlı solistlər yetişmişdi. Ömrünün böyük bir hissəsini bu teatrın inkişafına həsr etmiş dirijorlardan Əfrasiyab Bədəlbəyli, Əşrəf Həsənov, rejissor Soltan Dadaşov, opera müğənnilərindən Bülbül, Şövkət xanım Məmmədova, Ağababa Bünyadzadə, İdris Ağalarov, Hüseynağa Hacıbababəyov, Həqiqət xanım Rzayeva, balerina Qəmər xanım Almaszadə, tarzən Qurban Primov kimi görkəmli sənətkarlarla yanaşı, teatrda tamaşaya qoyulmuş əsərlərdə bir çox çətin və mürəkkəb rolları məharətlə ifa edən gənc aktyorlardan Firəngiz xanım Əhmədova, Leyla xanım Vəkilova, Rübabə xanım Muradova, Maqsud Məmmədov, habelə dirijor Kamal Abdullayev və başqalarının yaradıcılıq müvəffəqiyyətləri milli musiqi mədəniyyətimizin yüksəlişinə parlaq nümunə idi.

Teatr Moskva səhnələrində üç opera və üç balet əsəri göstərməyə hazırlaşırdı. "Koroğlu" istisna edilməklə ongünlüyün repertuarında olan tamaşalardan beşi son iyirmi ilin məhsulu idi. 1938-ci ildə bir balet əsəri belə göstərə bilməyən teatr, indi artıq Ə.Bədəlbəylinin "Qız qalası", Q.Qarayevin "Yeddi gözəl" və S.Hacıbəyovun "Gülşən" baletlərini tamaşaçıların mühakiməsinə təqdim edirdi.

Əfrasiyab Bədəlbəyli və teatrın bütün yaradıcı kollektivi Moskvadakı çıxışların müvəffəqiyyətlə keçməsi üçün gərgin əmək sərf edərək, həqiqətən də, gözəl tamaşa hazırladılar. Müəllif 1940-cı ildə tamaşaya qoyulmuş baletin üzərində yenidən işləmiş və məxsusi olaraq bu dekada üçün əsərin ikinci redaksiyasını hazırlamışdı. Dekada iştirakçıları, qonaqlar, tamaşaçılar "Qız qalası"ndan böyük zövq aldılar. 1959-cu il may ayının 24-ü və 29-u göstərilən əsər anşlaq ilə keçdi və musiqisevərlər tərəfindən yüksək qiymətləndirilərək geniş əks-səda doğurdu. Məşhur balet rəqqasəsi O.V.Lepeşinskaya yazırdı: "Bu günlərdə, Moskvada, Böyük teatrın səhnəsində biz üç baletə tamaşa etdik. Mənim fikrimcə, bu üç əsər arasında ən müvəffəqiyyətlisi Əfrasiyab Bədəlbəylinin "Qız qalası" baletidir".

Moskva konservatoriyasının professoru Lev Oborin, görkəmli türk şairi, dramaturq və ictimai xadim Nazim Hikmət balet haqqında böyük təriflə danışırdılar. Nazim Hikmət yazırdı: "Qız qalası"na baxdım. Valehedici, çox gözəl baletdir. Musiqisi də gözəldir. Orkestr əladır, tamaşa orijinal tərtib olunmuşdur. Mən iki saat ərzində Əfrasiyab Bədəlbəyli kimi ustad sənətkarın yaratdığı parlaq kitabı oxuyurdum".

Görkəmli sənətkar dekada zamanı özünün dirijorluq məharətini də nümayiş etdirdi. "Qız qalası"ndan başqa o, dekadanın bağlanışı günü, iyunun 2-də verilən son konsertdə Minkusun "Don Kixot" baletindən göstərilən səhnəyə və Asəf Zeynallının Bülbül tərəfindən ifa olunan "Ölkəm" romansına dirijorluq etmişdir. Maraqlıdır ki, bu son konsertin tərtibatçısı və quruluşçu rejissoru Əfrasiyab Bədəlbəylinin qardaşı Şəmsi Bədəlbəyli olmuşdur.

Burada biz dekada ilə əlaqədar Əfrasiyab Bədəlbəyli əməyinin daha bir bəhrəsinin – musiqişünas-tarixçi Qubad Qasımovla birgə yazdığı "M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrı" oçerkinin də adını çəkməliyik. Hər iki müəllif oçerkdə bu incəsənət ocağının yaranmasının ilk günlərindən keçdiyi yaradıcılıq yolunu işıqlandırmış, teatrın səhnəsində tamaşaya qoyulmuş əsərlər, görkəmli ifaçılar haqqında maraqlı məlumatlar vermişlər.

1960-cı ildə bəstəkarın həyatında əlamətdar hadisə baş verdi. Həmin il may ayının 24-də Azərbaycan SSR Ali Soveti Rəyasət Heyətinin fərmanı ilə görkəmli incəsənət xadimi Əfrasiyab Bədəlbəyli "Mədəni quruculuq sahəsində qazanılmış müvəffəqiyyətlərə görə" Azərbaycanın "Xalq artisti" fəxri adına layiq görüldü.

Altmışıncı ilin əvvəlində incəsənət xadimləri, musiqişünaslar opera sənəti sahəsində durğunluğun olmasını, bu mürəkkəb janra bəstəkarların etinasız münasibətini qeyd edir, onların musiqi yaradıcılığının başqa növlərinə daha çox meyil etdiklərini göstərirdilər.

Opera yaradıcılığında mövzu seçmək məsələsi xüsusilə ciddi tənqidə məruz qalmışdı. Məsələn, musiqişünas Rəna Fərhadova yazırdı: "Açıq deyək ki, çox vaxt bəstəkarlarımızın seçdikləri mövzu və süjetlər bizi qane etmir. Bəstəkarlar bəzən tapdanmış yol ilə gedir, tamaşaçılar və yaxud oxucular üçün çoxdan məlum olan əsərlərə müraciət edirlər".

Əfrasiyab Bədəlbəyli də öz növbəsində qeyd edirdi ki, "müasir opera dedikdə dinləyici istəyir ki, tamaşa etdiyi əsərdə, hər şeydən əvvəl, zamanın qabaqcıl ide-

yaları bədii surətdə tərənnüm edilsin. Dinləyici gözləyir ki, adamların mənalı həyatı, güzəranı, arzusu, sevinci... müasir opera əsərində parlaq boyalarla səslənsin". O eyni zamanda balet sənətini də gözdən qoymur, bəstəkarların bu janra ciddi fikir vermələrini tələb edirdi. Və sanki dediyi sözlərə bir sübut, həmkarlarına isə bir örnək kimi görkəmli sənətkar, 1965-ci ildə Qəmər Almaszadə ilə birlikdə S.S.Axundzadənin eyniadlı povesti əsasında bəstəkar Əşrəf Abbasovun "Qaraca qız" baletinə, daha sonra 1968-ci ildə qardaşı Turqud ilə birlikdə C.Cabbarlının eyniadlı pyesi əsasında Ramiz Mustafayevin bəstələdiyi "Aydın" operasına librettolar yazır.

1962-ci ildə opera və balet teatrı, hər il olduğu kimi, qastrol səfərinə hazırlıq görürdü. Budəfəki qastrolların ünvanı Gürcüstan Respublikası idi. Teatr müdiriyyəti və bədii rəhbərliyi qastrol tamaşaları repertuarını müzakirə etdikdə "Koroğlu" ilə yanaşı, gürcü bəstəkarı Zaxari Paliaşvilinin "Daisi" operasının Azərbaycan dilində oynanılmasını qərara almış və opera mətninin tərcüməsini Əfrasiyab Bədəlbəyliyə tapşırmışdır.

Maraqlıdır ki, "Daisi" ilə əlaqədar bəstəkarın həyatında əlamətdar bir hadisə baş vermişdir. Sənətkar özü bu haqda belə danışırdı: "...1930-cu il avqust ayında Üzeyir Hacıbəyli ilə görkəmli gürcü bəstəkarı Zaxari Paliaşvili Kislovodsk parkında qol-qola gəzişirdilər. Mən bir qədər uzaqdan bu iki dahini izləyir, onların şirin söhbət etdiklərini, hərdən azacıq dayanıb gülüşdüklərini seyr edirdim. Nəhayət, şamlıq dağın ətəyində, ağaclardan birinin altında olan skamyada, kölgəlikdə oturdular. Mən özümü dağın yuxarısına yönələn kimi göstərərək onlara salam verib ötmək istədim. Üzeyir bəy məni yanına çağırdı: – Bu xalam oğlunun oğludur, deyə məni böyük gürcü bəstəkarına təqdim etdi. Sonra mənə dedi: – Zaxari Petroviç "Daisi" sözünün Azərbaycancasını bilmək istəyir. Deyir ki, onun Bakıda verdiyi simfonik konsertlərində "daisi" sözü bir neçə kəlmə ilə elan edilirdi. Necə bilirsən, bu sözü bir kəlmə ilə ifadə etmək olarmı?"

Üzeyir bəy mənim bir neçə il "Kommunist" qəzeti redaksiyasında tərcüməçi vəzifəsində çalışdığımı bilirdi. Elə məni yanına çağırmağının səbəbi də bundan irəli gəlirdi. Lakin mən gürcü sözü "daisi"nin mənasını bilmirdim. Odur ki dərsini öyrənmədiyi üçün müəllimi qarşısında aciz qalan şagird kimi pərt, karıxmış vəziyyətdə dayanmışdım. Nəhayət, bir az cəsarətlənib dedim: – "Daisi" nə deyən sözdür, axı mən bilmirəm? – "Daisi", yəni rusca "sumerki", – deyə, Paliaşvili özü izah etdi. Soruşdum: – Bəs Bakıda nə sayaq tərcümə etmişdilər? Paliaşvili cib dəftərçəsini çıxarıb gürcü hərfləri ilə yazdığı "qaş qaralan vaxt", "alaqaranlıq" sözlərini çətinliklə, həm də təhrif edərək oxudu. Mən bir qədər düşündükdən sonra Üzeyir bəyə müraciətlə dedim: – Müəllim, məncə, "daisi" sözünü bizim dildə bircə kəlmə ilə ifadə etmək istəsək, "toran" deməliyik. Lakin belə hallarda tərcüməyə ehtiyac varmı? Mənə belə gəlir ki, biz öz dilimizdə də elə "daisi" desək, yaxşı olar. Həm də, kim bilir, bəlkə də, müəllif bu sözü məcazi mənada işlətmişdir ...Hiss etdim ki, böyük bəstəkarlar sözlərimdən razı qalmışlar..."

Lakin təəssüf ki, bu gözəl niyyət, yəni "Daisi" operasını Tiflisdə Azərbaycan dilində oynamaq arzusu baş tutmadı. "Teatrda "asudəliyi" zəhmətə qatlaşmaqdan üstün tutan bəzi adamlar buna mane oldular".

1969-cu ildə "Elm" nəşriyyatı tərəfindən Əfrasiyab Bədəlbəylinin "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" kitabının buraxılmasını istər peşəkar musiqiçilər və istərsə də musiqi incəsənətimiz ilə az-çox maraqlananlar böyük rəğbətlə qarşıladılar. Bəs bu rəğbət nə ilə izah edilirdi?

Əvvəla, qeyd etmək lazımdır ki, o dövrdə musiqi sənətinin tarixinə və nəzəriyyəsinə aid Azərbaycan dilində ədəbiyyatın azlığı, ikincisi, mövcud musiqi dərsliklərində terminlərin işlədilməsindəki qarışıqlıq, dolaşıqlıq halları, bu və ya digər musiqi məfhumlarının, anlayışlarının yerli-yersiz işlədilməsi, xüsusən xalq musiqisi ilə bağlı istər tarixi və istərsə də nəzəri biliklərin məhdudiyyəti və sair belə nöqsan hallar baş alıb gedirdi. Buna görə də musiqi terminlərinin unifikasiya işinin sahmanlanması, qaydaya salınması musiqi həyatımızın ən zəruri və təxirəsalınmaz vəzifəsi kimi irəli sürülürdü. Görkəmli sənətkarın "Musiqi lüğəti" bu yolda atılan ilk addımlardan, ilk təşəbbüslərdən biri olmuşdur.

Görkəmli sənətkar musiqi yaradıcılığı ilə yanaşı, bu yolda geniş təbliğat işlərinə də böyük həvəs göstərirdi. Ümumittifaq "Bilik" cəmiyyətinin üzvü olan Əfrasiyab Bədəlbəyli bir çox elmi konfranslarda, iclaslarda musiqi sənəti haqqında maraqlı məruzələrlə çıxış edirdi.

1970-ci ildə bəstəkarın "Söyüdlər ağlamaz" operası tamaşaya qoyulur. Operanın mövzusu Böyük Vətən müharibəsi illərində azərbaycanlı döyüşçünün şücaəti və arxa cəbhənin həyatına həsr olunmuşdu.

Bu dövrdə xalq musiqisinə bir növ biganəliyi hiss edən bəstəkar həmin sənətin xüsusən cavan və gənc nəslin nümayəndələri arasında təbliğinə ciddi fikir verirdi. Təkcə bunu demək kifayətdir ki, 1964–1965-ci illərdə Əfrasiyab Bədəlbəyli pioner və məktəblilərin bədii özfəaliyyətinin XVIII və XIX respublika olimpiadasının təşkilatçılarından biri və münsiflər heyətinin sədri, 1964-cü ildə Azərbaycanın şəhər və kənd texniki-peşə məktəbləri bədii özfəaliyyətinin XXIII respublika baxışında isə münsiflər heyətinin üzvü seçilmişdir.

Başqa bir maraqlı müsabiqə-festival 1969-cu ildə Azərbaycan Dövlət Neft və Kimya institutunda təşkil olunmuşdu.

Bu yarış-konsertdə Bakıda təhsil alan xarici ölkə tələbələri Azərbaycan xalq musiqisi, rəqsləri və şeir ifası üzrə bacarığını nümayiş etdirirdilər. Müsabiqənin münsiflər heyətinə başçılığa isə institutun rektorluğu tərəfindən Əfrasiyab Bədəlbəyli dəvət olunmuşdu. Müsabiqənin təşkili, keçirilməsi hamı tərəfindən yüksək qiymətə layiq görülmüş, münsiflər heyətinin rəhbəri Ə.Bədəlbəyliyə isə xüsusi təşəkkür elan edilmişdir.

Bu mənada bəstəkarın "Muğam-68" müsabiqə-festivalının keçirilməsində sərf etdiyi əməyini ayrıca qeyd etmək vacibdir.

Əfrasiyab Bədəlbəyli müsabiqənin təşkilinə böyük diqqət yetirmiş, münsiflər heyətinə respublikanın görkəmli sənətkarlarını – Əhməd Bakıxanovu, Şövkət Ələkbərovanı, Sara Qədimovanı, Bəxtiyar Vahabzadəni və başqalarını cəlb etmiş, müsabiqənin müvəffəqiyyətlə keçməsi, yeni-yeni istedadlı xalq musiqisi və muğam ifaçılarının aşkara çıxarılması üçün əlindən gələni əsirgəməmişdir. Bunun nəticəsi kimi, vətənimizin, demək olar ki, bütün rayonlarından müsabiqədə iştirak etmək üçün Bakıya gəlmiş gənc müğənnilər, incəsənət xadimləri "Muğam-68" festivalının təşkilini yüksək qiymətləndirmiş və bu cür lazımlı tədbirin keçirilməsini ənənə şəklində davam etdirməyi tövsiyə etmişlər.

Bu illərdə Əfrasiyab Bədəlbəylinin Azərbaycan televiziyası və radiosu ilə xalq musiqisi və muğamlar haqqında silsilə çıxışları da geniş tamaşaçı və dinləyici kütləsinin böyük rəğbətini qazanmışdı. Musiqisevərlər sənətkarın hər verilişini səbirsizliklə gözləyirdilər. Əfrasiyab Bədəlbəyli sadə və eyni zamanda gözəl bədii dildə apardığı bu verilişlərdə xalq musiqisinin xüsusiyyətləri, janrları haqqında söhbət açır, milli folklorun keçmişi, XIX–XX əsr xalq musiqisi ifaçıları, müğənnilər

barədə maraqlı məlumatlar verirdi. Söhbətlərində bəstəkar tamaşaçılara bu və ya digər sənətkarın təkcə yaradıcılığının özünəməxsus cəhətlərindən deyil, həm də onun yaşadığı dövr və mühit haqqında da ətraflı danışırdı. Mövzu ilə əlaqədar Əfrasiyab Bədəlbəyli studiyaya xalq musiqisi ifaçılarını, xanəndələri dəvət edirdi ki, onlar da öz növbəsində söhbətləri musiqi nümunələri, muğamlar ilə müşayiət edərək verilişlərin daha canlı alınmasına imkan yaradırdılar.

Əfrasiyab Bədəlbəyli harada olursa olsun, harada çıxış edirsə etsin, daima maraqla, böyük ehtiramla qarşılanırdı. Onun özünəməxsus danışıq tərzi, səsi dinləyiciləri hər dəfə özünə məftun edirdi. Bir çoxları xüsusən onun mükəmməl hafizəsinə heyran qalırdılar. Sənətkar çıxışlarının əksəriyyətini sinədən, qarşısında olan yazılı mətnə baxmadan edər, lazım gəldikdə şifahi xalq yaradıcılığı nümunələrindən, şeir və poemalardan, xalq mahnılarının mətnlərindən parçaları, atalar sözlərini və s. nümunələri əzbərdən söyləyərdi.

Qeyd etmək vacibdir ki, Əfrasiyab Bədəlbəyli Azərbaycan musiqisini təkcə respublikamızda deyil, eləcə də xarici dövlətlərdə geniş təbliğ edirdi. Belə ki, bəstəkar 1969-cu ildə Fransanın paytaxtı Paris şəhərində Azərbaycan musiqisi haqqında mühazirələrlə çıxış edir. Səfər barədə sənətkar özü Azərbaycan Teleqraf Agentliyinin müxbirinə verdiyi müsahibəsində demişdi: "...Səfərimdə başlıca məqsəd Parisin Musiqişünaslıq İnstitutuna getmək idi. Fransız alimləri Şərq xalqları musiqisinin, o cümlədən Azərbaycan musiqisinin tarixini öyrənmək sahəsində qiymətli iş görmüşlər. Azərbaycanın XIII əsrdə yaşamış görkəmli alimi və musiqiçisi Səfiəddin Urməvinin iki kitabını fransız dilinə tərcümə edən Rudolf de Erlanjenin xidmətlərini xüsusi göstərmək lazımdır.

Fransız həmkarlarım mənə Azərbaycan musiqisi haqqında məruzə etməyi təklif etdilər. Mühazirəni Parisin klublarından birində oxudum. Mühazirəni dinləməyə Fransanın görkəmli şərqşünas alimləri, musiqişünaslıq institutunun nümayəndələri və jurnalistlər gəlmişdilər. Mən kluba toplaşanları Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin gözəl nailiyyətləri ilə məmnuniyyətlə tanış etdim. Azərbaycan baletinin nailiyyətləri haqqında söhbət maraqla qarşılandı. Mən Azərbaycan musiqisinin lentə yazılmış bir sıra əsərləri ilə dinləyiciləri tanış etdim. Dinləyicilər Üzeyir Hacıbəylinin ölməz "Koroğlu" operasının müqəddiməsini, Bülbülün ifa-

sında Üzeyir Hacıbəylinin romanslarını, Qara Qarayevin "Yeddi gözəl" baletindən parçaları səmimi qarşıladılar".

1970-ci ildə Moskvada ISME – Uşaq və Gənclərin musiqi tərbiyəsi üzrə Beynəlxalq cəmiyyətin konfransı keçirilirdi. Konfransın mövzusu – "Uşaqların, yeniyetmələrin və gənclərin həyatında musiqinin rolu" – dünyanın bir çox ölkələrindən Moskvaya gəlmiş musiqiçi və pedaqoqların böyük marağına səbəb olmuşdu. Konfransda Azərbaycan nümayəndə heyəti, başda Əfrasiyab Bədəlbəyli, musiqişünas Əhməd İsazadə, bəstəkar Oqtay Zülfüqarov və başqaları iştirak etmişdir.

Beynəlxalq forumda iclas və bölmələrdə oxunan mühazirələrlə yanaşı, "Bəstəkarların dəyirmi stolu" ətrafında diskussiyalar keçirilmiş və burada Əfrasiyab Bədəlbəylinin çıxışı olmuşdu. Bəstəkar Azərbaycanın ümumtəhsil məktəblərində musiqi tərbiyəsinin rolu, uşaqların musiqi tərbiyəsi üçün xalq musiqi irsinin gözəl nümunələrinin tələblərinə cavab verən yüksək bədii dəyərli, ifa cəhətdən çətinlik yaratmayan, böyük tarixi həyatiliyi ilə seçilən əsərlərin öyrənilməsinin böyük əhəmiyyət kəsb etdiyi haqqında söhbət açmışdı.

1971-ci ilin oktyabrında Ə.Bədəlbəyli Azərbaycan Xor Cəmiyyətinin sədri vəzifəsinə seçilir. Yaşı altmışı ötmüş musiqi incəsənətimizin ağsaqqalı bu işində də var gücü ilə çalışır, ölkədə xor janrının inkişafı, təbliği, bu sənət növünə diqqətin artırılması üçün bir çox tədbirlərin təşkilinə bilavasitə rəhbərlik edir.

Ə.Bədəlbəylinin yaradıcılığına xarici ölkələrdə də böyük maraq göstərilirdi. Belə ki, 1970-ci ildə türk musiqişünası Altan Araslı Türkiyədə çapdan çıxan "Musiqi məcmuəsi" jurnalında "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti" kitabını ətraflı təhlil etmişdir.

1975-ci ildə "İstambul Turizm Folklor Dərnəyi"nin rəhbərləri Ə.Bədəlbəylinin təşkilatçılıq bacarığını nəzərə alaraq ona məktubla müraciət etmişlər. Məktubda onlar, Azərbaycan və Türk sənətçilərinin qarşılıqlı əməkdaşlığını yaratmaq və Türk xalq rəqslərini tanıtmaq məqsədilə ölkəmizdə təşkil olunan şənliklərə dəvət olunmalarını ümid etmişlər. Lakin təəssüf ki, görkəmli sənətkarın ağır xəstəliyi bu nəcib təşəbbüsün həyata keçməsinə imkan verməmişdir.

Bundan başqa, sənətkarın Azərbaycan xalq musiqisinin bütün janrlarını, Azərbaycan musiqi folklorunun özünəməxsus cəhətlərini və melodik zənginliyini, xalq

musiqisinin professional bəstəkarlıq yaradıcılığının inkişafındakı rolunu və sairəni əhatə edən "Azərbaycan xalq musiqisi" adlı məqaləsi 1977-ci ildə Ankarada "Türk folklor konqresinin məlumatları"nda türk dilində çap olunmuşdur.

Uzun illər boyu "Elm və həyat" jurnalının, "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetinin redaksiya heyətinin üzvü olan Əfrasiyab Bədəlbəyli bu və başqa mətbuat orqanlarının səhifələrində tez-tez resenziyalar, tənqidi və problematik məqalələr çap etdirir, hadisələrlə dolu həyatında baş vermiş əhvalatlar, görüşlər, tanışlıqlardan aldığı təəssüratlarını oxucularla bölüşdürürdü. Sənətkar opera və balet tamaşaları, bir çox görkəmli bəstəkarlar, o cümlədən Volfqanq Amadey Mosart, Mixail Qlinka, Pyotr Çaykovski, Nikolay Rimski-Korsakov, Modest Musorqski, Sergey Prokofyev, Reynqold Qlier, Tixon Xrennikov və şübhəsiz, Azərbaycan sənətkarları Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, Asəf Zeynallı, Cəfər Cabbarlı, Səməd Vurğun, Qurban Primov, Fatma xanım Muxtarova və onlarca başqa şəxsiyyətlər haqqında son dərəcə maraqlı söhbət açırdı.

Əfrasiyab Bədəlbəyli gözəl sənətkar idi. Xalq onu çox sevirdi. Bəstəkarı tanıyanlar arasında elə adam yox idi ki, onun dərin, ensiklopedik biliyinə, fenomenal hafizəsinə, fədakarlığına, hazırcavablığına və ən başlıcası insaniyyətliyinə heyran qalmasın. Prinsipial, təvazökar, mehriban, zarafatcıl, həyatsevər Əfrasiyab Bədəlbəylinin yüksək ideya, nikbin ruh və dərin xəlqiliklə dolu yaradıcılığı Azərbaycan milli musiqisinin ayrılmaz hissəsi kimi bu gün də yaşayır.

İbrahim Quliyev

SUMMARY

Afrasiyab Badalbeyli entered the history of Azerbaijani Music as a famous composer, the author of the first national ballet and so many musical compositions of various genres, as well as an academic musicologist, linguist, publicist, and a translator.

Afrasiyab Badalbeyli is an author of multitudinous and invaluable scientific op-ed (opinion-editorial) pieces and booklets, lectures and speechifications, devoted to history and theory of Azerbaijani music, outstanding cultural figures of Azerbaijan.

On speaking about Afrasiyab Badalbeyli, we primarily mention his "Music Dictionary", the widely spread scientific-cognitive edition, having become a table-top book for researchers of original musical culture of Azerbaijan, as well as for mass music public.

A.Badalbeyli titled his work "Explanatory Monographic Music Dictionary". This was logical, because, starting from the front pages of the edition, the author attracted reader's attention to various encyclopedic information on musical art in the whole.

The "Music Dictionary" consists of the following sections: From the author, Structure of the Dictionary, Abbreviations, Azerbaijani Music Terms, Music Terms, Foreign Words and Terms, occurred in music literature, Remarks, Clarifications, and Monographic information. Similar sections can be found in the other publications of this kind, as well, but the point is in riches of the informative material itself.

The each of the listed sections of the "Music Dictionary" can be characterized as a significant step in the field of studying of the definite problematics of the music science.

A.Badalbeyli in the Introductory part of the "Music Dictionary" clarified strategic purpose of his investigation: "Lack of literature in the Azerbaijani language on history and theory of musical art, illegibility in the terminology use in music textbooks, different interpretations of the same music ideas on the pages of periodical press and radio broadcasting, formal translations, appeared in books of printed music, etc. require unification of music terms, bringing this problem to the forefront as an urge task of our music life and practice". As is clear from the cited passage, A.Badalbeyli enlightened existing up to now problems of native music's knowledge in close-up view.

Incontestable is the fact that Azerbaijani musicology in the XX century was based on progressive traditions of the Russian Soviet music science. Certainly, A.Badalbeyli adhered to these traditions, as a son of his time, however, he repeatedly pointed out, and sometimes he emphasized emergency of widening of investigations sphere on history and theory of music just in the native Azerbaijani language.

As though anticipating the present day's events, A.Badalbeyli strategically defined the highway of Azerbaijani music science, attracting attention to creation of the integrated music terminology base in the language of fathers and mothers of the Azerbaijani people. He adjusted this actual subject in the each page of the "Dictionary". To develop and glorify the Azerbaijani musical culture, we, musicologists, should continue his activity.

MÜNDƏRİCAT

Yaradıcı qrup:

Musiqi redaktoru:
Cəmilə Həsənova

Rəssam:
Alina Cahangirova

Dizayner və kompüterdə not qrafikası:
Tişakova İrina

Operator:
Gülnarə Məmmədova

Fars və ərəbcə mətnlərin yığımı:
Nərmin Əliyeva,
Kəmalə Nuriyeva



www.eastwest.az
www.fb.com/eastwest.az
info@eastwest.az

Buraxılışa məsul: Sevil İsmayılova
Səhifələyici: Könül Atakişizadə
Redaktor: Tamilla Rüstəmova
Texniki redaktor: Fərida Səmədova
Baş redaktor: Ülkər Məmmədova
Texniki direktor: Xəqani Fərzalıyev
Nəşriyyat direktoru: Kəmalə Qarayeva

Çapa imzalanmışdır: 15.11.2017. Format: 70×100 1/16. Ofset çapı
Fiziki çap vərəqi 29,5. Sifariş 17171. Tiraj 500.



ŞƏRQ-QƏRB

"Şərq-Qərb" ASC-nin mətbəəsində çap olunmuşdur.
AZ1123, Bakı, Aşıq Ələsgər küçəsi, 17.
Tel.: (+99412) 374 83 43
(+99412) 374 73 84